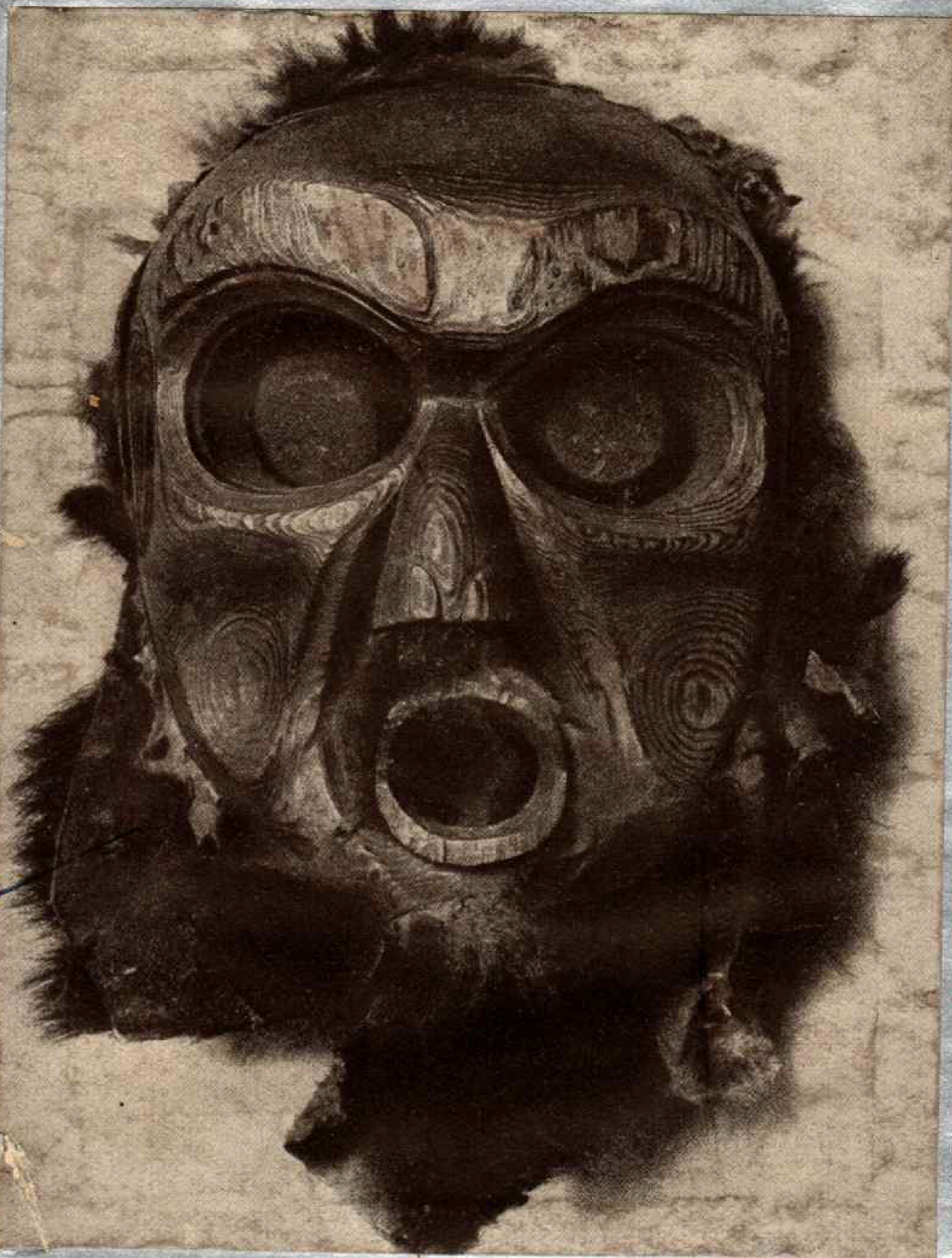
ECKART VON SYDOW

PRIMITIVE KUNST UND PSYCHOANALYSE



…ER DIE SEXUELLE GRUNDLAGE DER …DENDEN KÜNSTE DER NATURVÖLKER

Eckart v. Sydow

Primitive Kunst und Psychoanalyse

IMAGO-BÜCHER / X



Jones
(gelesen Sept. 46)

Träume = Mythus = Kinderdenken

Auch Sydow leidet noch unter
d. Absolutheit v. II trotz voller Freuds
Relativität des Id — Ego Interakt.

+ Id bildet d. Ego

= Selbstveränderung statt Urgestalt
v. Id + Ego

IMAGO-BÜCHER / X

PRIMITIVE KUNST UND PSYCHOANALYSE

VON ECKART V. SYDOW

IMAGO-BÜCHER / X

PRIMITIVE KUNST
UND
PSYCHOANALYSE

EINE STUDIE ÜBER DIE SEXUELLE GRUNDLAGE DER BILDENDEN KÜNSTE DER NATURVÖLKER

VON

ECKART VON SYDOW

1927
INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG
LEIPZIG / WIEN / ZÜRICH

Printed in Austria

DRUCK DER WALDHEIM-EBERLE A. G., WIEN VII

M. L. W.
freundschaftlich gewidmet

INHALTSVERZEICHNIS

VORBEMERKUNG

Dies Buch setzt Überlegungen fort, die in vorhergehenden Arbeiten über „Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit“ (I. Bd. der Propyläen-Kunstgeschichte, 2. Aufl., 1927, Berlin) auf rein kunstwissenschaftlichem Gebiet, dann über „Kunst und Religion der Naturvölker“ (Verlag Stalling, Oldenburg i. O., 1926) auf ästhetischem und religionspsychologischem Gebiet ausgebreitet worden sind. Bei immer tieferem Eindringen in die seltsame und faszinierende Kunstwelt der Primitivität ergab sich, daß die psychoanalytischen Untersuchungen Freuds nicht nur den hohen Weg zu den Inhalten, sondern auch zu den Formen der primitiven Kunst gewiesen haben. Das vorliegende Buch sucht nun in systematischer Weise die Nutzanwendung der Psychoanalyse auf die Erkenntnis des Formwillens der baulichen, plastischen und zeichnerisch-malerischen Kunstgebilde der Naturvölker zu machen. Ich denke auch, daß die Bearbeitung des bisher ästhetisch völlig vernachlässigten Materials der „Körperkunst“ einer Erweiterung und Vertiefung der kunstpsychologischen Problemstellungen zugute kommen wird.

Vielleicht ist diesem Buche das gleiche Schicksal beschieden, das bisher die meisten Nutzanwendungen der Psychoanalyse auf die Gebiete der Geisteswissenschaften gehabt haben: dogmatische, vorder-

grundhafte Abwehr wird vermutlich die volle Ausbeute zu verhindern trachten. Es muß daher schon jetzt mit aller Entschiedenheit daran erinnert werden, daß eine zureichende kritische Basis nur auf Grund theoretischer und praktischer Studien der Psychoanalyse gefunden werden kann. Der Verfasser dieses Buches hat zu diesem Wink um so mehr Berechtigung, als er früher, in seiner „Kultur der Dekadenz" (1921, Dresden), der dynamischen Auffassung Sigm. Freuds ablehnend gegenüber gestanden hat. (Auch jetzt noch trennen mich übrigens tiefgreifende prinzipielle Unterschiede von kulturphilosophischen und ästhetischen Ansichten einzelner Psychoanalytiker.)

Berlin, 1926 — ECKART v. SYDOW

I. KAPITEL

DIE WIEDERERWECKUNG DER PRIMITIVEN KUNST

Die Kunst der Naturvölker steht seit kurzer Zeit erst im Blickpunkte der Kunstanschauungen Europas, — ihr Gebiet ist die letzte Eroberung der Kunsthistorie. Jugendfrisch ist die innere und äußere Anteilnahme, die ihr zuteil wird. Das ist ihr Glück, — aber fast ebensosehr ihr Unheil. Die paradoxe Lage, die jeder erlebt, der exotisch-primitive Dinge studiert, kann man kurz so formulieren: gerade, weil es heute leichter wurde, von diesen Dingen zu sprechen, eben darum ist es auch um soviel schwieriger geworden.

Wie war es doch vor etwa zehn bis zwanzig Jahren? Fabelhaft und berauschend schwül klang damals alles, was mit „Exotik", abstoßend und grauenvoll, was mit „Primitivität" zusammenhing. Romantischer Reiz umschwebte die Fernen: Forschungsreisen — Überfälle — Urwälder . . . all das klang in jenen Worten fremdartig und anziehend und abweisend mit. Auch der Besuch völkerkundlicher Museen konnte an diesem starken, doppelseitigen Gefühl nicht viel ändern. Ging man durch solch eine Sammlung, so hatte man durchaus den Eindruck von etwas Chaotischem, durchaus

Urwaldhaftem. Denn über- und durcheinander gehäuft lagen und liegen die Mitbringsel von gewiß sehr interessanten Reisen da, vermengt mit allerhand rätselhaften Etiketten, die zum näheren Verständnis der seltsamen und reizvollen Werke meist nicht mehr beitrugen, als die Aufschriften auf den weißen Apothekertöpfen. Überall spürte man vor diesen merkwürdigen Häufungen afrikanischer, amerikanischer, ozeanischer . . . Dinge, daß kein von innen her warm anteilnehmender Wille solche Aufstellungen durchdrang, sondern daß ein gewiß ganz reger, aber irgendwie ganz kalter Intellekt diese Sammlungen äußerlich beherrschte.

Es konnte ja auch nicht anders sein in einer Zeit, deren verhältnismäßig kräftigste Kunstäußerung, der Impressionismus, ganz anderen Tendenzen zugewandt war, als jener Geisteshaltung, aus der das Primitive erwuchs. Die Fahrt in exotische Landschaft fehlte nicht durchaus, aber sie trug den Charakter einer Studienreise, auf der man fremdartige Verhältnisse der Beleuchtung und atmosphärischen Bewegung in dauerndem Bilde festhalten wollte. Hochmütig trug der Europäer überall die Widerspiegelungen seiner eigenen Veräußerlichung hin.

Nicht ganz und gar war der europäische Sinn verblendet. Sobald er sich kritisch gegen sich selbst und seine Werke kehrte, entschwand ihm nur zu bald das eitle Selbstvertrauen, — eine tiefe Niedergeschlagenheit kam mählich über ihn und eine Sehnsucht trieb ihn hin zur Frühzeit der Kultur. Seit der Epoche Jean Jacques Rousseaus verhauchte niemals völlig der fremdländische Duft. Aber es blieb zumeist bei Stimmungen, Wünschen, — der Lyriker trug ein sehnsuchtsvoll erwünschtes Bild in sich, versetzte seine Verwirklichung auf unbekannte Küsten entfernter Erdteile. Hin und wieder trat hilfreich die gelegentliche Kenntnis ferner Menschen und Gebiete hinzu. Dann gelang es Charles Baudelaire Verse und Strophen zu erbauen, in denen Sehnsucht ins Weite

und Abwehr der nahen Gegenwart gleichermaßen stark zusammenklangen. Aber es bedurfte noch langer Erfahrungen und Leiden, bis endlich solche Sehnsüchte zur kraftvolleren Tat drängten. Sie geschah zwei Generationen später, als Paul Gauguin nach Martinique sich einschiffte, europasatt suchte er dann neue Frische in der Südsee. In seinem „Noa-Noa"-Buch, das sein Leben auf Tahiti ein wenig einseitig nur von der positiven Seite her abbildet und die unzerreißbare Faszination durch Paris verschweigt, findet er schließlich: „Im Umgang mit uns, in unserer Schule sind die Tahitier erst wahrhafte ‚Wilde' in jenem Sinne geworden, die der lateinische Okzident diesem Worte unterschiebt. Sie sind schön geblieben, wie Kunstwerke, aber wir haben sie moralisch und auch physisch unfruchtbar gemacht." So innig Gauguin von der Natur und Menschheit Ozeaniens ergriffen war, so sehr fehlt doch seinen Bildern das, was das „Primitive" den späteren Menschen wichtig machte und was er selbst auf Tahiti nicht gefunden hatte, wie aus jenen Sätzen hervorgeht. Seine großen Anspannungen führten zu einem neuen Stil dekorativer Eigenart, errichteten innerhalb dieses Bezirkes ein bedeutendes Werk: in schönen, vollen Akkorden gesellen sich breite Farbflächen zueinander, in deren sympathetischem Verhältnis Anmut und Heiterkeit wohnen. Die Idylle waltet überall, — die „Ferien von Europa" scheinen im Paradies verlebt zu sein.

Härtere Fühlung, als Gauguin, mit der ursprünglichen, mit der wilden Natur nahm ein anderer: Arthur Rimbaud. Bohrender von dem Bewußtsein der Entlaugtheit europäischer Art durchdrungen, schrieb er im „Trunkenen Schiff" die Strophen:

„Der ich nur leicht geschwankt, wenn von weitem
Ich Meerungetüme und Wirbel gespürt;
Der Wanderer in seinen Regungslosigkeiten —
Mir graut vor der Mauer, die Europa umschnürt.
— — — — — — — — — — — — — —

Das Wasser Europas, zu dem es mich zieht, ist ein kalter,
Schwarzer Tümpel, wo traurig mit einem Boot,
Ganz kleinem Boot, wie ein Frühlingsfalter,
Ein Kind spielt in duftendem Abendrot."

Nur ihm, Rimbaud, gelang es, Europa wahrhaft zu entfliehen, — freilich um welchen Preis, da er — einer der Schöpferischesten! — unproduktiv ward.

Immerhin war ein außerordentlicher Schritt geschehen: aus der Sphäre des Bücherlesens, Bücherschreibens und traumhaften Genießens hatten sich Gauguin und Rimbaud emporgerafft, die exotischen Wirklichkeiten wirklich berührt, mit ihr und in ihr wie Eingeborene gelebt, — eine T a t war geschehen. Der fremde Geist war nun nicht mehr völlig fremd. Und was noch mehr gilt: er ward als seelisch Überlegener gewußt. Der Gedanke der Entwicklung als einer unablässigen Steigerung des Wertvollen, deren höchste Gipfelung das jeweilige Europäertum darstelle, dieses ungeheure Selbstbewußtsein, das die moderne Expansion nach allen Erdteilen hin gestoßen und aus sich selbst heraus immer wieder gestärkt hatte, — dieser gigantische Gedanke der Selbstvergötterung erlitt seine erste Schwächung. Nicht fühlbar noch in den breiten Schichten der Gebildeten, wohl aber in jenen Kreisen der helläugigen Beobachter, auf die es ankam. Diese Zeit fiel zusammen mit der Friedrich N i e t z s c h e s, dessen Kulturkritik damals einsetzte. Von innen und außen ward das Selbstbewußtsein des Europäertums bedroht.

Freilich: für die Erkenntnis, ja auch nur Kenntnis der K u n s t d e r P r i m i t i v e n bedeutete jene Bewegung so gut wie gar nichts zu ihrer Zeit. Keine Zeile in Gauguins Buch berichtet von der Südsee-Kunst. Die Wendung, welche über unser ästhetisches Verhältnis zur primitiven Schnitzerei, Malerei entschied, geschah an anderer Stelle. Geschah damals, als nach dem irrlichternden Gebraue Rimbaudscher Visionen der Blitz des E x p r e s s i o n i s m u s in Europa

einschlug. Die Jugend schöpferischer Künstler spielte sich zum Teil in völkerkundlichen Museen, in Berührung mit naturvölkischen Kunstwerken ab: Pablo Picasso in Paris, die vielseitigeren Künstler der „Brücke“ in Dresden suchten frühzeitig nach dem Geheimnis der Primitivität aus eigenem Antrieb. Nicht also war es so, als ob diese Erneuerer des primitiven Wesens am Ende einer langen, versuchs- und mißerfolgreichen Laufbahn bei den Primitiven, wie Schiffbrüchige in einem Schutzhafen, gelandet wären. Sondern, getrieben von innen her, waren sie gedrängt von ihrem eigenen, ursprünglichen, lebenskräftigen Genius. Da sie nicht gebrochen waren von der Krankheit der Großstädte, wie Gauguin, nicht zugleich enttäuscht und fasziniert, so fanden sie lebenskräftigere Kunst als er. Sie suchten Ursprünglichkeit Urwüchsigkeit, spontane Kraft. Sie erfanden Gesichter voll zuckenden Lebens, die urtümlich in die Wirklichkeit blickten. Spannung und pathetische Dramatik trat der idyllischen Lyrik Gauguins entgegen.

Die Feuersbrunst des schöpferischen Gefühls, die plötzlich ganz Europa in Flammen aufgehen ließ, schmolz auch mit einem Male die gläsernen Schränke, hinter deren Scheiben die primitiven Kunstdinge Jahre und Jahrhunderte lang gestanden und gewartet hatten, wie wilde Tiere in zoologischen Gärten hinter den Stäben ihrer Vergitterungen verrecken. Dies ward ein Aufbruch erster Ordnung, vergleichbar nur jener Zeit großartiger Auferstehung, als aus den paläontologischen Museen die uralte Vorwelt unserer Vergangenheit zu neuem Leben sich erhob. Einmütiger ward freilich jenes frühere Ereignis begrüßt, als die neuere Erweckung primitiver Werke. Denn jenes bestätigte damals anscheinend den Wert Europas und seine unvergleichliche Gipfelung, bewiesen schon durch den Scharfsinn, dessen Zauberstab die zerstreuten Glieder organisch aneinander fügte. Nun aber, da die Primitiven zu Worte kamen, schwieg plötzlich der lobhymnende Chor der Weltgeschichte, — Europa vernahm

nun aus dem Munde seiner eigenen Kinder das Lob der Verachtetsten und die jähe Ablehnung mütterlicher Autoritätsansprüche.

Wie man sich in dieser Frage der Wertung auch immer verhalten mag, — fest steht, daß seit Picasso und Schmidt-Rottluff das Primitive für uns nichts eigentlich Fremdartiges mehr ist. Es ward zu etwas, was zu uns gehört kraft der Anverwandlung unseres Genius, — ward zu etwas, das wenigstens dem kommenden Geschlecht eingeboren sein wird. Ebenso eingeboren wie die impressionistische Weise des Lebens und Schauens dem Zeitgenossentum der Slevogt und Liebermann, während sie doch früher von einem älteren und begabteren Geschlecht erfunden wurde. Ist es nun nicht wundervoll zu schauen, wie in der neuen kosmopolitischen Kunst die verschiedenen Elemente zu einer neuen riesigen Gemeinschaft zusammenschmelzen: Französisches und Russisches, Deutsches und Spanisches, Südsee-Insulanisches und Amerikanisches und Afrikanisches? In der ungeheuren Intensität unserer Großstädte erarbeitet sich in zwangsläufiger Sicherheit das Antlitz der neuen Kultur. So ist uns und unseren Nachkommen das Primitive und die primitive Kunst zu einer lebendigen Kraft unseres Daseins geworden, ob wir dem nun in unserer kritischen Reflexion beistimmen mögen oder nicht.

Von nun an gewinnt unser Verhältnis zu den Ahnenbildern, Masken usw. der Naturvölker eine innerliche Tiefe. An die Stelle der intellektuellen Interessiertheit tritt eine leidenschaftliche Anteilnahme des Gemütes.

Aber gerade dadurch, daß alles, was mit den Primitiven zusammenhängt, einbezogen wurde in den neuen, wirbelhaft kreisenden Bezirk dessen, was wir mit den Worten „Neuer Geist", „Expressionismus" bezeichneten, — gerade dadurch ist es heute um so viel schwieriger geworden, die Wesenheit der primitiven Kunst zu bestimmen. Denn ihr Sinn wurde sogleich aus der Gesinnung

der Expressionistik gedeutet, so daß also gerade dasjenige Leben, dem die Primitivität allererst ihre Verlebendigung verdankte, sie nun wiederum vergewaltigte. Denn mit der eigenen Deutung unseres erregten Wesens überdeckten wir so sehr das Wesen der in exotischen Ländern und Werken gegebenen Primitivität, daß zwar ein starkes Echo unserem eigenen Schrei zurück scholl, solcher Schrei und solches Echo doch nur unser eigenes Produkt war. In den Sinndeutungen der Worringer, Einstein mit ihren jeweiligen Interpretationen der naturvölkischen Kunst als Ausdruck der Verängstigung, des Willens zum Unbedingten hat sich in erster Reihe der schöpferische Geist unserer Gegenwart ausgesprochen!

Die paradoxe Lage der Erkenntnis der naturvölkischen Kunst liegt also hierin, daß die heiße Sehnsucht nach ihrer Formel durch ein Versehen des Schicksals in eine falsche Blickrichtung eingestellt worden ist. Um so dringender ist die Aufgabe, zum wahrhaften Kern der Primitivität vorzudringen. Abseits von jenen voreiligen weltanschaulichen Systematisierungen ist schon viel Arbeit geleistet worden, auf die wir zunächst einen Blick werfen.

II. KAPITEL

DIE DREI WEGE ZUR ERKENNTNIS DER NATURVÖLKISCHEN KUNST

In jedem Kunstwerke kann man der üblichen Einteilung gemäß drei Momente unterscheiden: Form, Inhalt, Gehalt. Jedem dieser Momente entspricht ein Weg, der bisher von verschiedenen Richtungen getrennt eingeschlagen worden ist.

Der erste Weg ist der der kunstwissenschaftlichen Untersuchung — der Weg der Formenanalyse. Ihre Methode liegt darin, daß das jeweilig ausgearbeitete Material nach verschiedenen Gesichtspunkten gruppiert und zu einander geordnet wird, die der Formgebung entnommen sind. Die Art und Weise der Durchbildung des Körpers, des Gesichtes, der Umrißlinien, der Komposition usw., auch kleinere Züge, deren Stil für die Aufhellung historischer Zusammenhänge von großer Wichtigkeit ist, werden festgelegt. Man sucht ferner die allgemeineren Tendenzen des Architekturalen, Malerischen und Plastischen in ihrer jeweiligen einseitigen oder zusammenwirkenden Geltung und Stärke zu bestimmen und abzuwägen.

Die Arbeit solcher eingehenden Umschreibungen, die man sich

gewöhnt hat, mit einem nicht ganz zutreffenden Ausdruck als „Stilkritik“ zu bezeichnen, ist für das Erfassen eines Kunstwerks von hoher Bedeutung. Nicht bloß deswegen, weil auf diesem Wege an die Stelle der stimmungsmäßigen Hingabe eine intellektuelle Arbeitsleistung tritt, die über das Genießertum emporhebt, sondern in noch höherem Maße, weil der Stilkritiker dem Wesen der Kunstwerke in ihrer formhaften Eigenartigkeit, Gemeinsamkeit und Einzigartigkeit, außerordentlich nahekommt. Unwillkürlich vollzieht sich auf seinem Wege, falls nicht die Gefühlssphäre außerordentlich schwach oder eng ist, eine Einfühlung intensiver Art.

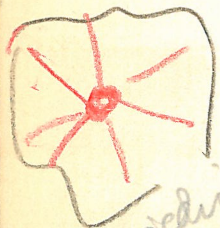
Es ist nicht recht begreiflich, woher die vielfach in völkerkundlichen Kreisen herrschende Gegensätzlichkeit gegen die stilkritische Betrachtung der primitiven Kunstdinge kommt. Sie leitet sich offenbar von einer Unterschätzung des Momentes der Formgebung her. Eine solche Unterschätzung verkennt nun aber gerade das eigentliche Wesen der Kunst. Denn sein Kern liegt nicht darin, daß sie Dokumente von Stimmungen, mögen sie noch so erregt und großartig sein, hinterläßt und solche Affekte aufrührt, sondern darin, daß sie hochgespannte Momente des Gefühlslebens in gültiger Weise formuliert. Gerade dieser Formulierungsprozeß ist das Kernproblem der Kunstübung als solcher und sein Resultat ist der Wertmesser der künstlerischen Qualität. Denn jene Gefühlsregungen betreffen den Menschen in jeder Sphäre seines Daseins, — sie gewinnen künstlerische Bedeutung nur vermittels der Form, kraft welcher sie festgehalten werden. Darin also, daß sie fixiert werden, und zwar in gültiger und doch schöpferischer Weise, liegt die Bedeutung der Form-Prägung begriffen.

Sobald die Untersuchung der Stilgebung jeweils in einem Kunstwerke oder an einer ganzen Gruppe von Kunstwerken, die durch gemeinsame Merkmale zusammengeschlossen werden, geleistet ist, dann werden auf diese Weise bestimmte Züge der Künstler, ihres

Volkstums und ihrer Epoche, in denen sie wurzeln, offenbar. Denn der Prozeß der Formbildung selbst ist ein lebensvoller Akt, der im Ganzen des seelisch-geistigen Seins der Kultur gründet.

In der neueren Kunsthistorie hat die Stilkritik Ausgezeichnetes geleistet, indem sie überraschend zahlreiche Zusammenhänge aufgedeckt und indem sie zur Erkenntnis der völkischen Eigenarten sehr viel beigetragen hat. Gerade von diesem Gesichtspunkte des Beitrages zur Völkerkunde aus sollte die Ethnologie den Stilkritikern gewogen sein! Freilich müssen noch mancherlei Voraussetzungen erfüllt sein, bis die Kunsthistorie auf diesem Gebiete mit dem gleichen großen Erfolge, wie auf dem Gebiete der europäischen Hochkulturen arbeiten kann. Denn es fehlen noch in weitem Umfange die nötigen Vorarbeiten für die Geschichte der Kunst der Naturvölker. Man hat sich zunächst mit der Abteilung großer Weltgebiete begnügen müssen, in der Hoffnung, späterhin engere Bezirke auf Grund ihrer Formartung abzugrenzen.

Es liegt mir fern, in der bloßen Formuntersuchung die einzige Aufgabe jeglicher Kunstbetrachtung zu sehen. Denn es wirken außer der Form zwei weitere Elemente im Kunstwerk mit: Inhalt und Gehalt. Aber es wird bei näherer Vergleichung der Form- und Inhaltsunterschiede deutlich, daß keine vollkommene Äquivalenz zwischen den jeweiligen Unterschieden der zwei Gruppen nachzuweisen ist. Wir brauchen gar nicht verschiedene Weltteile zu bemühen, sondern nur etwa die Ahnenfiguren Kameruns und der östlichen Baluba in Parallele zu setzen. Anscheinend ist die Auffassung ihrem Inhalte nach die gleiche in beiden Gebieten, — in der formalen Gestaltung jedoch sind große, unverkennbare Unterschiede vorhanden. Das Künstlertum wahrt sich also bereits auf der Stufe der Primitivität eine verhältnismäßig bedeutende Unabhängigkeit von inhaltlichen Beziehungen. Immerhin hat es doch den Anschein, als ob eine gewisse wechselseitige Bestimmtheit vorhanden



sei, die aber erst bei dem Zusammenfassen und Abwägen großer Erdgebiete deutlich wird (vgl. hierzu Eckart v. Sydow: „Kunst und Religion der Naturvölker", 1926), sobald man z. B. afrikanische und ozeanische Formensprache und religiöse Inhalte miteinander vergleicht. Aber selbst wenn sich bei weiter eindringender Forschung noch präzisere Deckungen von formalen und inhaltlichen Bestimmungen erreichen ließen, würde vermutlich doch der phantasierenden Formkraft der Einzelbezirke und der einzelnen Künstler ein gewisser freier Spielraum bleiben. Die Formtypen der Ahnenfigur, des Totemwesens, des Gottes usw. sind, zum mindesten vorläufig, aus ihrem inhaltlichen Begriff nicht zu konstruieren. Beide Forschungsrichtungen, die sich auf Form und auf Inhalt beziehen, müssen also zunächst ihren Weg getrennt verfolgen.

Die Frage nach dem bestimmten Inhalte geht nun, leider, zumeist alsbald in die Frage nach dem allgemeinen Inhalte über. Denn die jeweilige Ahnen-, Götter-Gestalt, deren Abbildung vor uns steht, läßt sich regelmäßig historisch nicht näher bestimmen. So sieht man sich genötigt, sogleich nach dem Wesen des Ahnentums usw. ganz im allgemeinen zu forschen. In diesem Sinne hat die Völkerpsychologie in den weitgespannten Analysen der Frazer, Wundt, Levy-Brühl usw. das Gebiet der naturvölkischen Kultur mit bedeutender Intensität und weiter Umfassung auch der Parallelen in antiken Kulturen, modernem Volksglauben usw. bearbeitet. Allmählich wurde eine gewisse Klarheit über eine große Reihe von Gegebenheiten erzielt, wenn auch nicht eine Einigung über die allgemeine Interpretation. Die folgenden Prinzipien sind allmählich als Mittelpunkte des Weltbildes der Naturvölker erkannt worden.

Die Erlebnishaltung des primitiven Menschen gegenüber der objektiven Wirklichkeit beruht auf dem Gesetz der Anteilnahme. Dies Prinzip besteht darin, daß das primitive Denken

Kollektiv-Vorstellungen ausgebildet hat und sich von ihnen beherrschen läßt, in denen und kraft deren die Gegenstände, Wesen, Erscheinungen auf eine uns unverständliche Weise sie selbst und zugleich etwas anderes als sie selbst sein können; auf eine nicht minder für unsere Denkgewohnheit unverständliche Weise entsenden und empfangen sie Kräfte, Fähigkeiten, Eigenschaften, mystische Wirkungen, die außerhalb von ihnen fühlbar werden, ohne aufzuhören zu sein, wo sie sind. (Vgl. Levy-Brühl: „Das Denken der Naturvölker", deutsche Übertragung, Wien, 1922.)

Beispiele. So behaupten etwa die Angehörigen eines nordbrasilianischen Indianerstammes, daß sie rote Papageien seien — und sie meinten damit nicht, daß sie sich etwa nach dem Tode in diese Vögel verwandeln würden oder daß sie vor ihrem menschlichen Dasein diesen Vögeln geglichen hätten, sondern sie meinten damit, daß sie in aller Wirklichkeit ebensolche Vögel wären. Es handelte sich nicht um Namensgleichheit, nicht um bloße Verwandtschaft, sondern um wahrhafte Identität der Wesensartung. — Ein anderes Beispiel zeigt den grundsätzlich gleichen Sachverhalt, nur in einer komplizierteren Ausdrucksweise. Für die Huichol-Indianer fallen drei anscheinend ganz und gar verschiedene Dinge zusammen: Getreide — Hirsch — eine heilige Pflanze. Diese Identifizierung erklärt sich dem Mechanismus der Überlegungen nach etwa so: Die betreffende heilige Pflanze wird von auserlesenen und rituell vorbereiteten Männern alljährlich unter feierlichen Zeremonien und mit dem Aufgebot großer körperlicher Anstrengungen und Entbehrungen gepflückt. Existenz und Wohlergehen der Indianer sind an das Ergebnis dieser Ernte gebunden, besonders die Getreideernte ist von ihr abhängig. Die Hirsche haben nun die gleiche Bedeutung wie jene heilige Pflanze, denn die Hirschjagd hat einen wesentlich religiösen Sinn und von ihrem Ertrage hängt das Wohlergehen der Indianer ebenso ab, wie von

dem Ertrage der Pflanzenernte. So geht denn die Hirschjagd unter den gleichen zeremoniellen Gebräuchen vor sich wie die Suche der heiligen Pflanzen. Infolge der Gemeinsamkeit der Gebräuche wachsen für die Huichol Pflanze und Hirsch in eins zusammen. So heißt es denn auch im Mythus der Indianer, daß das Getreide einstmals ein Hirsch war! Grundsätzlich ähnliche Identifikationen treten auch sonst bei den gleichen Indianern auf, — so werden Wolken, Wolle, der weiße Schweif des Hirsches, sein Geweih und der Hirsch selbst für Federn angesehen. (Levy-Brühl, l. c., S. 98 ff.)

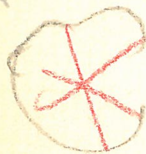
Bei derartigen Identifikationen gehen also verschiedenartige Dinge ineinander über, und zwar durch ihren Bezug auf eine mystische Wunderkraft, die ihnen innewohnt. Nicht also die Objektwelt ist in diesen und anderen gleichwertigen Verbindungen das Wesentliche, sondern die subjektive, vom Äußeren distanzierte Innenwelt, in welcher und kraft welcher sich die Außenwelt reflektiert.

Zu diesem Prinzip der Anteilnahme der Dinge untereinander tritt das magische Bewußtsein und Verhalten hinzu. Beide Einstellungen haben eine enge Beziehung aufeinander. Denn auf Grund der Anteilnahme vermag der menschliche Wille kraft seiner geistigen Intensität die Außenwelt zu beeinflussen, wie anderseits jede derartige Beeinflussung anscheinend tatsächlicher Art wiederum den Gedanken der innersten Zusammengehörigkeit und teilweisen Identität nahelegen muß. Das ganze Leben der Naturvölker ist nun durchflochten von magischen Gebräuchen, mit denen man die Notwendigkeiten des Lebens auf untechnische Art zu erreichen sucht. Die moderne Welt vertraut z. B. auf die Güte der Waffen und Werkzeuge, — der Primitive jedoch auf die Wirksamkeit der vorgeschriebenen Zeremonien. Hierbei treten Verhaltungsmaßregeln in Kraft, die für unsere Erfahrung eher den entgegengesetzten als den beabsichtigten Erfolg im Gefolge haben müßten.

So hören wir aus dem Gebiete der Cherokee-Indianer von folgender *Jagdvorbereitung*. Nach einleitendem Fasten geht der Jäger am Abend vor dem Aufbruch zum Fluß und rezitiert die vorgeschriebenen Formeln. Des Morgens macht er sich auf, ohne das Fasten zu unterbrechen und marschiert bis zum Einbruch der Nacht — immer ohne zu essen und zu trinken. Bei Sonnenuntergang geht er wiederum ans Wasser und rezitiert eine Formel, — daraufhin schlägt er sein Lager auf und zündet das Feuer an, ißt seine Abendmahlzeit und legt sich nieder. Erst am darauffolgenden Morgen macht er sich auf die Suche nach dem Wild. „Bei allen Jagdausflügen ist es . . . religiöse Vorschrift, sich aller Nahrung bis zum Sonnenuntergang zu enthalten . . . Der Jäger wendet sich mit seinem Gebet an das Feuer . . ., an das Schilf, aus dem er seine Pfeile schnitzt, an Tsulkala, den Großmeister der Jagd, und schließlich beschwört er in seinen Gesängen die Tiere selbst, die er erlegen will.“ (Levy-Brühl, l. c., S. 204.) Es geht mit dieser ganzen Auffassung logisch zusammen, daß anderwärts der Erfolg der Jagd im voraus durch Tänze gesichert wird, in denen das Wild nachgeahmt und erlegt wird.

Besonders deutlich drückt sich die magische Auffassung der Naturvölker angesichts europäischer *medizinischer* Behandlung aus: für sie beruht die eigentliche Wirkung der Verordnungen in dem Aussprechen der Verordnungen selbst, also in ihrer Bewertung als Zauberspruch, — falls der Primitive sich zu weiteren Behandlungsmaßnahmen, wie Bandagieren, Pillenschlucken usw. „hergibt“, ist dies eine große Gefälligkeit, die er dem Europäer erweist.

Auf der doppelten Grundlage dieser mystisch-magischen Struktur baut sich als weitere, vermutlich spätere und höhere Schicht die *animistische Weltauffassung* der Primitiven auf. Der Sinn dieses Animismus liegt darin, daß ihm die Welt als durch und durch von geistigen Wesenheiten beseelt erscheint. Diese Wesen



sind teils Dämonen, die in unheimlichen Schluchten, Vulkanen, Flüssen hausen, aber auch das Leben der Pflanzen, Tiere regieren, Krankheiten, Todesfälle usw. verursachen, — teils Totengeister, die in Bäumen, in der Luft schweben und den Dämonen gleich Glück und Unglück dem Menschen bringen können, zumeist freilich Unglück. Die Willenshandlung persönlicher, überall verbreiteter „Geister" gilt nun als Antrieb der Geschehnisse, vor allem der außergewöhnlichen und unangenehmen. Eine gewisse Ausnahmestellung in gefühlsmäßiger Hinsicht nehmen anscheinend die Totemwesen ein: dämonhafte Verschmelzungen von Tier und menschlichem Sinn, deren Übermenschlichkeit gleichwohl mit dem Menschen blutsverwandt und ihm förderlich ist.

Das außerordentlich starke Abhängigkeitsgefühl, das die Primitiven den Ahnen und Dämonen gegenüber haben, erhebt diese ganze Doppelsphäre ins Religiöse. Und nun haben wir hier wiederum, wie auf dem Gebiete der Kunst einer Zeiterscheinung zu gedenken, die das Nachempfinden der primitiven Religiosität in gleichem, wenn nicht höherem Maße erleichert, wie der Expressionismus das Begreifen der primitiven Kunst. Denn während noch vor kurzem alles Religiöse ein unbekanntes, zum mindesten seltsam-fremdes Land war, vielfach aber als eine Stätte der Verachtung galt, hat sich diese Lage im letzten Jahrzehnt gründlich geändert. Eine starke Welle religiösen Erlebnisses flutet über Europa hin. Am wichtigsten ist sie in jener Hinweisung zur religiösen Urtümlichkeit, die in dem Buche Rudolf Ottos „Das Heilige" vortrefflich formuliert worden ist. Gerade das Anfängliche, Seltsame, Furchtbare des Welterlebnisses steht im Mittelpunkt seiner Analyse: die Bestimmung des „Numinosen" oder „Heiligen" unter dem Gesichtspunkte der Trennung des Religiösen vom Ethischen und Ästhetischen. In seinem besonderen Erlebnis wirkt das Heilige sich als übermächtige Kraftfülle aus, der gegen-

über der Mensch ein befremdendes Grauen und eine radikale Bedingtheit seines Wesens fühlt. Der Ausdruck, welcher am ehesten das Gemeinte andeutet, bezeichnet das Heilige als *„mysterium tremendum"*. Das Wichtige für uns liegt darin, daß in der Charakteristik des Heiligen diejenigen Termini wiederkehren, welche für das Dämonische, im weiten Sinne des Wortes, gegeben sind. Es mag dahingestellt bleiben, ob man in Ottos religiöser Programmatik eine Parallele zur expressionistischen Kunst sehen darf. Das Wichtigste ist, daß der Gefühlsgehalt, den er aus verschiedenen, noch lebenden Mythologien hoher Kulturvölker loslöst, durchaus fähig ist, in unserem Herzen auch für die niedere Mythologie der primitiven Welt den Widerhall zu bereiten, — falls der Weltkrieg dies noch nicht in genügendem Maße getan haben sollte.

Denn das Wesentliche der primitiven religiösen Praxis bezieht sich auf die Gebilde der niederen Mythologie. Nur in den Bezirken Polynesiens und Nordwestafrikas sowie bei nordmexikanischen Stämmen Nordamerikas wird die oberste Gottheit selbst in den Kreis des irdisch-menschlichen Lebens hereinbezogen. Im allgemeinen aber ist das Verhältnis der Menschen zu den Bezirken der niederen Mythologie die Hauptsache. Besonders fremd ist dem Primitiven, mit wenigen Ausnahmen, das aus dem Christentum her uns als selbstverständlich bekannte und bewußte Vertrauen auf die Schicksalsfügung durch den obersten Himmelsgott, — dieser trägt überwiegend die Züge des Zuschauers, der das Werk seiner Hände beobachtet, als ein „Urheber-Gott", wie ihn Söderblom („Das Werden des Gottesglaubens", 1916, Leipzig) getauft hat.

Diese ganze Welt, die sich gleichsam hierarchisch von der Stufe der Magie durch den Animismus zur höheren Mythologie emporreckt, ist vielfach innerlich-äußerlich durch den Zauber der heiligen Zahlen verfestigt. Je nach einem Bedürfen, dessen innerster

Antrieb noch nicht festgestellt ist, erscheint die Wirklichkeit und ebenso die menschliche Kultur in drei oder vier oder fünf oder sieben usw. Gruppen eingeteilt und von diesen Zahlen rhythmisiert. Dies *Prinzip der zahlenmäßigen Systematik* verknüpft die subjektiven Haltungen und objektiven Dinge und stiftet eine Parallelität zwischen anscheinend ganz verschiedenen Wesensgebieten. So legen die nordamerikanischen Zuñis ihren Institutionen die Zahl 7 zugrunde: so gibt es bei ihnen 7 Clane ihres Stammes, 7 Weltrichtungen, 7 Farben usw. Solche Einteilungen großen Stils geben den Rahmen, innerhalb dessen die niedere Mythologie, vor allem die Magie, sich bewegt und ihr Werk tut. Gewiß ist vielfach die Überzeugung verbreitet, daß ohne die Vornahme wichtiger Zeremonien, wie Ackerbauriten usw., der Fortbestand der Welt gefährdet sei; aber die Struktur dieses Weltbestandes unterliegt keineswegs der grundsätzlich veränderungsfähigen Einwirkung des Magiers.

*

Die genaue Kenntnis all dessen, was die Völkerpsychologie lehrt, ist für den Betrachter der naturvölkischen Bildwerke durchaus notwendig. Denn vielfach umranken sich die Schnitzereien der Masken, Zauberstäbe, Götterbilder mit erklärenden Mythologien. Erst durch jene Wissenschaft vorbereitet, wird er sich in die inhaltlichen Eigentümlichkeiten jener Darstellungen von Göttern, Dämonen, Ahnen, Totemwesen usw. einfühlen und den notwendigen Grad enger Vertrautheit mit der Atmosphäre erlangen, aus der sie erwachsen sind.

Nutzanwendungen jener Kenntnisse kommen dem engeren Verhältnis zu den Kunstwerken selbst zu gute. So dehnt sich das Prinzip der *animistischen Beseelung* auch auf die *Kunstwerke* aus. Denn für den Primitiven vertritt das Bild sein Modell und besitzt dessen Eigenschaften. So sind z. B. die Ahnenbilder für

ihre Verfertiger die realen Verleiblichungen des Komplexes seelischer Kräfte, die in den Ahnen selbst wirksam waren und sind (vgl. E. v. Sydow: „Die Kunst der Naturvölker . . .“, S. 29 u. „Ahnenkult und Ahnenbild“, S. 22 ff.). Und man begreift von hier aus, daß der Wille zur porträthaften Ähnlichkeit bewußtermaßen das bildnerische Schaffen der Naturvölker durchdringt, soweit es sich um Ahnenbilder, vermutlich wohl auch, soweit es sich um Dämonen-Phantasien handelt.

Aber auch diese interessante Nutzanwendung wird dem modernen Menschen, mag er stimmungsmässig noch so leicht auf die Ausdrücke „Magie“, „Dämonentum“ usw. reagieren, das außerordentlich Fremdartige des Lebens, dem er gegenüber steht, nicht aufklären und erleichtern, sondern eher noch vertiefen. Denn die Inhalte all dieser Weistümer stehen ihm anscheinend fern, — bei näherer Überlegung mögen sie selbst ihm wie magische Formeln vorkommen oder auch wie mathematische Gleichungen, bei denen auf beiden Seiten unbekannte Größen stehen. Selbst die intelligenteste Konstruktion des vermutlichen Aufsteigens des Gottesglaubens aus magischem Untergrunde her, wie sie etwa K. Th. Preuß („Die geistige Kultur der Naturvölker“, 2. Aufl., 1923) skizziert hat, kann dem Fremdgefühl nicht abhelfen, denn auch sie operiert mit zunächst unverständlichen Formeln, die sich in unser Weltbild nicht einordnen lassen. Die Stufenfolge des Prozesses dieser Entwicklung bleibt dem fremd, für den schon der Anfang unbegreiflich ist. Dies aber gilt, wie von dem Prinzip der Anteilnahme, so nicht minder von dem der Magie, — wie denn Danzel den Hauptunterschied zwischen Natur- und Kulturvölkern eben in den Gegensatz von primitiver Magie und zivilisierter Technik gesetzt hat („Kultur und Religion des primitiven Menschen“, 1924, Stuttgart). Überall aber stoßen wir auf derartige unbekannte Größen und fragen staunend, wie denn die Menschheit zur Formulierung

solcher Nicht-Existenzen, wie Dämonen, Götter, Totemwesen usw. und zum Glauben an ihre Wirkungskraft gekommen sei.

Wohl erbieten sich die Natur-Mythologen zur Hilfe und identifizieren die eine mythische Gestalt etwa mit der Sonne, die andere mit dem Mond usw. Aber solche Erklärungen gereichen, sofern sie die Lage nicht noch mehr verwirren, keineswegs zu unserer Beruhigung. Denn es bleibt auch bei einer, tatsächlich nur selten tunlichen, restlosen Ineinssetzung des Gottes oder Dämons mit einer Naturgegebenheit immer noch und immer wieder die Frage nach dem Sinn des Gottesbegriffes, — was bedeutet die so seltsame Personifikation des Himmels, der Sonne usw.? Durchdenkt man diese Problematik, so wird immer deutlicher, daß die Völkerpsychologie mit unerklärten Größen arbeitet, als seien es bekannte Wesenheiten. Vermutlich spricht die Verwandtschaft der eigenen oder doch erlernten Mythologeme christlicher, jüdischer usw. Art mit, um das Fremdheitsgefühl zu übertäuben und um das Genügen an Namensgruppen, wie Dämon, Gott usw. zu erleichtern. Mit solchem Bedenken soll natürlich den enzyklopädisch wissensreichen Naturen eines Frazer, eines Wundt kein Vorwurf mangelnden Wissenstriebes gemacht werden. Ihre Aufgabe war (und ist): in der wuchernden Fülle der Einzeltatsachen die Wege und Lichtungen von gültigen Prinzipien gebahnt und geschlagen zu haben. Diese Aufgabe war früher überaus wichtig und die Fortführung der Riesenarbeit eines Frazer wird auch die Zukunft noch im Auge zu behalten haben. Aber mit einer noch so umfangreichen Enzyklopädie des völkerkundlichen Wissens ist es nicht getan. Das was in ihm gewissermaßen als eine Rune, ein Rebus dasteht, muß aufgelöst werden, das Gefühl der Fremdheit, das uns angesichts der Mythologie, des Dämonentums . . . tief ergreift, muß von innen her beseitigt werden.

An dieser Stelle ist es, daß die psychoanalytische Schule

Freuds ihre Arbeit eingesetzt hat, die der Völkerpsychologie zugute kommt. Indem wir die Freudsche Richtung der psychologischen Methodik nennen, weisen wir wiederum, wie mit der Kunstrichtung des Expressionismus und der dämonologischen Religiosität, auf einen sehr starken Antrieb der jungen Generation Europas hin: auf ihr Wissen um die fundamentale Bedeutung der Erotik und auf ihr erahnendes Aufspüren in lebendiger Eigenart. Die Entwicklung der Metaphysik kann als offenkundiger Beleg und Parallelfall dafür gelten. Denn wer ihre Veränderung von ihrer kritischen Problemstellung bei Kant bis zu ihrem machtpolitischen Schöpfertum bei Nietzsche und bis zur phänomenologischen Schulbildung unserer Gegenwart verfolgt, sieht den Logos immer schwächer werden, zurückweichen und das Feld dem Eros und dem „Leben" räumen. Allem Widerspruche großer Einsamer, wie Weininger, zum Trotz. Wie dieser Wiener Metaphysiker am eigenen Selbstwiderspruch zugrunde ging, so liegt, wie auf ihm, so auch auf den anderen Logos-Überschätzern, der gleiche Fluch des unfruchtbaren Paradoxons. Die Schule Freuds aber gleicht den Fehler der Logizisten wieder aus. Ihr Werk ist die lebensvolle Erfassung der geistigen Einstellungen und Haltungen. Im Gegensatz zur Flächenpsychologie, die ihr Genüge an der Konstatierung bewußter Kräfte, Strömungen und Gegenströmungen hatte, fand Freud den Weg in die dynamisch erregte Tiefe der Seele und ihrer Schichtungen, — den Weg zur Tiefenpsychologie. Bei jedem Tun und Wollen, Fühlen und Denken stellt sich überall die Frage nach dem Beitrag, welchen das Unterbewußtsein beigesteuert hat. Allgemein kann man sagen: an die Stelle des früheren abstrakten ist das organische Denken getreten.

Die Psychoanalyse hat ihren Ausgangspunkt in der Behandlung anormaler Seelenzustände genommen. So ist es begreiflich, daß sie

denjenigen Erscheinungen des Geisteslebens ihr Hauptaugenmerk zugewandt hat, in welchen die Grundtriebe des Ich und des Lustbegehrens miteinander in Widerspruch standen. Gerade in der Aufhellung solcher Zwiespältigkeiten bei Einzelindividuen hat die psychoanalytische Methode ihre Feuerprobe bestanden. Aber auch abgesehen von der Aufklärung solcher individualpsychischen Zustände und Schwierigkeiten hat die Forschung Freuds auch auf die Geistesverfassung der primitiven Kulturen ein scharfes Scheinwerferlicht geworfen, in dessen blendender Helligkeit eine vielfältige Masse verschiedenster Eigentümlichkeiten ihre Erleuchtung und ihr Verständnis fand. Es zeigte sich zunächst bei näherem Vergleichen eine bedeutsame Verwandtschaft der Geistesverfassung der Neurotiker und der primitiven Völker. Es stellte sich ferner heraus, daß auch die Kindheit moderner Kulturmenschen eine Ähnlichkeit mit jenen beiden Typen besitzt, insbesondere fiel die Gleichartigkeit mancher Züge kindlicher und naturvölkischer Artung auf. Auf diesem Doppelwege des Vergleichs der Primitivität mit Infantilität und Neurotikertum gelang es Freud, den Bann des Fremdheitsgefühles zu lockern, der die Naturvölker bisher umlagerte. Jene unbekannten Größen führte er auf bekannte oder doch erkennbare Größen zurück: Dämon, Gott, Totemismus, Magie, Animismus sind uns seither mehr und mehr vertraut geworden. Der aktuelle Impuls des Dämonismus in unserer Zeit hat gewiß seinerseits viel dazu beigetragen, dem intellektuellen Werke Freuds gefühlsmäßigen Gehalt zu verleihen.

Freud darf als der Fortsetzer der Völkerpsychologie angesprochen werden. Ihm haben wir es zu verdanken, daß der geheimnisreiche Inhalt der primitiven Kultur in der dynamischen Atmosphäre seiner Methodik in innere Bewegung gerät und sich uns offen preisgibt. Da diese Auflösung ins Bewegte und Innerlich-Seelische dem Inhalt jene Struktur verleiht, die wir

als „Gehalt“ bezeichnen, so können wir den Weg der psychoanalytischen Forschung auch als die Methode der Gehaltserforschung bezeichnen, die den beiden anderen Methoden der Formenanalyse und der Inhaltsfeststellung an die Seite tritt. Da der Inhalt aufgelöst wird, muß man weiterhin die psychoanalytische Methode als eine Position betrachten, die der Inhaltserforschung als solcher übergeordnet ist. Ob dies auch der Formenanalyse gegenüber möglich ist, werden wir später ausführlich untersuchen. Vorläufig wenden wir uns derjenigen Arbeit zu, die Freud auf die Erforschung und Ableitung der völkerpsychologischen Inhalte verwendet hat. Das Hauptwerk Freuds, das sich mit völkerpsychologischen Fragen beschäftigt, nennt sich „Totem und Tabu“ (1913, enthalten in: Ges. Schriften, Bd. X) und führt charakteristischer Weise den Untertitel: „Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“. Die Mehrzahl der von der Völkerpsychologie aufgeführten Probleme hat er in erstaunlich tiefdringender Weise so geklärt, daß wir seine Interpretation zum mindesten als eine zureichende Arbeitshypothese betrachten dürfen.

Freud erläutert das Wesen der Magie, also jenes Tuns, das die Naturkräfte dem Willen des Menschen unterwerfen will und dessen Prinzip, wie wir früher sahen, in der Identifikation einer subjektiven Haltung mit einer objektiven Sachveränderung besteht, als „Allmacht des Gedankens“.

Zutreffender würde vom Glauben an die Allmacht der Subjektivität zu sprechen sein, da das magische Tun nicht bloß in Gebeten und Wünschen, sondern auch in mehr oder minder komplizierter Handlung sich ausspricht. Als Parallele hierzu tritt der Fortbestand dieses archaischen Komplexes bei der Neurose, besonders bei der Zwangsneurose auf, — alle Zwangskranken sind in solcher Richtung, meist gegen ihre eigene bessere Einsicht, abergläubisch. Denn bei allen Neurotikern ist nicht die Realitätsbezogenheit des

Denkens, sondern die Betonung des Denkens für die Symptombildung maßgebend, — nur das intensiv Gedachte, mit Affekt Vorgestellte ist bei ihnen wirksam, seine Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung mit der äußeren Wirklichkeit aber nebensächlich. Die Zauberformeln der Naturvölker finden ihr Gegenbeispiel in den neurotischen Maßnahmen des Abwehrzaubers.

Auf die magische Stufe des Beginns folgte, der üblichen Auffassung zufolge, die *animistische Stufe* mit ihrem religionshaften Verhältnis der Unterordnung gegenüber den Totengeistern, Dämonen, Totemwesen. Freud kommt zu einer Aufklärung und Ableitung dieser seltsamen Vorstellungen, indem er vom *Begriff des Tabu* ausgeht. Unter Tabu begreift man eine Reihe von Maßnahmen, die sich wesentlich in Verboten und Einschränkungen äußern, — es sind Einschränkungen, denen die Primitiven sich freiwillig unterwerfen. Aber woher dieser Trieb der Selbstbeschränkung — einer Beschränkung, die so stark im Unterbewußtsein lebt, daß auch unwissentliche Übertretung der Tabuvorschriften häufig mit dem Tode des Übeltäters enden?

Bei der Erörterung dieser Frage zeigt sich der eminente Fortschritt, den die Psychoanalyse gegenüber der völkerpsychologischen Erklärungsweise darstellt. W. Wundt hatte jene Frage mit dem Satze beantwortet: „Das Gebot aber, das unausgesprochen hinter den . . . mannigfach wechselnden Tabuverboten steht, ist ursprünglich das *eine*: Hüte dich vor dem Zorn der Dämonen!“ Freud macht demgegenüber geltend: „Weder die Angst noch die Dämonen können in der Psychologie als letzte Dinge gewertet werden, die jeder weiteren Zurückführung trotzen. Es wäre anders, wenn die Dämonen wirklich existierten, — aber wir wissen ja, sie sind selbst wie die Götter Schöpfungen der Seelenkräfte des Menschen.“ Wir sehen uns also zu der Frage weitergetrieben: woher kommt die Vorstellung des Dämons? — eine Frage, deren Beantwortung die Psychoanalyse leistet.

Bei den sogenannten „Zwangskranken“ sind nämlich Verbote wirksam, deren Motivierung und Herkunft ebenso rätselhaft ist wie die des Tabu, — auch bei ihnen zwingt die innere Stimme zu ihrer Anerkennung. Die seelischen Voraussetzungen solcher Zwangskrankheit sind durch die psychoanalytische Untersuchung dahin aufgeklärt worden, daß eine in früher Kindheit lebendige starke Berührungs-Lust von einem Verbote betroffen wurde, das von außen her kam. Dies Verbot erwies sich stärker als jener Trieb, den es verdrängen, aber nicht aufheben konnte. Der Trieb wurde daher nur ins Unbewußte verbannt. Aus dem Weiterleben beider Impulse ergeben sich fortdauernde Konflikte von Verbot und Triebregung. Analog solcher Krankheitsgeschichte konstruiert Freud die Tabuverbote als Normen, die einer Generation von primitiven Menschen dereinst von einer stärkeren Generation aufgedrängt wurden. Solche Verbote würden eine ehemals starke Neigung betroffen und verdrängt haben, aber doch nur so, daß die Lust am verbotenen Tun im Unbewußten fortbestünde. Die beiden wichtigsten Tabuverbote beziehen sich auf das Essen des Totemtieres und auf den sexuellen Verkehr mit den Totemgenossen, — also müssen die stärksten Gelüste sich auf den Vollzug dieser und jener Handlung richten.

Die Erörterung der verschiedenen Tabus, die sich an Feinde, Häuptlinge und Tote knüpfen, zeigt, daß in all diesen Fällen eine Mischung von Abneigung und Zuneigung besteht, die sich vor allem den Geistern der Verstorbenen gegenüber äußert, die zu Dämonen geworden sind. Wie aber erklärt sich solche Verwandlung und wie kommt man zur Vorstellung des Dämons? Freud greift auch hier in überzeugender Weise auf die Fälle neurotischer Erkrankung zurück, in denen Menschen nach dem Tode ihrer Anverwandten von peinigenden „Zwangsvorwürfen“ befallen werden, als ob sie selbst den Tod der Verstorbenen verschuldet

hätten. Die analytische Behandlung deckt in solchen Fällen die tatsächliche Existenz von Todeswünschen auf, die dem Träger freilich durchaus unbewußt geblieben sind. Da sie neben den Sympathiegefühlen bestehen, spricht man bei dieser Doppeleinstellung von der Ambivalenz von Gefühlsregungen. — Die Hypothese liegt nun nahe, dem Gefühlsleben der Primitiven ein ähnlich hohes Maß von Ambivalenz zuzuschreiben, so daß die eigene Feindseligkeit peinlich verspürt, aber durch Projektion auf den Toten selbst abgeschoben wird: die Toten selbst sind es nun, die Träger der feindseligen Stimmung gegenüber den Lebenden sind. Die Toten sind es, welche nunmehr bewußt die Irdischen mit jenem Grimme verfolgen, mit dem diese jenen unbewußt bei Lebzeiten gegenübergestanden haben.

Der Begriff des Dämonentums wird also aus dem Verhältnis der Lebenden zu den Toten abgeleitet. Es muß in diesem Zusammenhange als eine geniale Intuition Freuds anerkannt werden, daß er aus der Ambivalenz, die diesem Verhältnis in der Tat grundsätzlich innewohnt, zwei entgegengesetzte psychische Bildungen hervorgehen läßt: Dämonen- und Gespenster-Furcht und anderseits die Ahnen-Verehrung. Hiedurch wird allererst die bisher unerklärliche nahe Verwandtschaft beider mythologischer Komplexe begriffen.

Neben der Untersuchung dieser Probleme hat sich Freud mit besonderer Intensität die Analyse der Fragen, die sich um den Totemismus gruppieren, angelegen sein lassen. Das Wesen des Totemismus besteht darin, daß ein Kreis von Individuen im Zeichen eines Totemwesens sich zusammenschließt, aber sich verbietet, miteinander geschlechtlich zu verkehren und das Fleisch des Totems zu verzehren. Das Verbot der Heirat nimmt Freud als Ausgangspunkt seiner Überlegungen, denn es drängt sich durch die Schwere der angedrohten Strafen in den Vordergrund der Be-

trachtung. Es spricht sich in ihm die Furcht vor dem Inzest aus, die Freud auch in anderen Gebieten der Primitivität nachweist. Nun läßt sich zeigen, daß diese Abneigung gegen alles Inzestuöse als „ein exquisit infantiler Zug" zu betrachten ist, und es zeigt sich ferner auch hier eine auffällige Übereinstimmung mit dem Leben des Neurotikers, das regelmäßig ein Stück des psychischen Infantilismus repräsentiert.

Problematischer als seine Behandlung der Exogamie ist Freuds Theorie der Entstehung des Totemismus als solchen, also des Verhältnisses des Menschen zum Totemwesen selbst, die er in einer immerhin höchst interessanten Studie über die infantile Wiederkehr des Totemismus niedergelegt hat. Als wesentliches Problem erscheint ihm wiederum die gründliche Aufklärung der Inzestscheu. Ihre Begründung aus einer angeblich instinktiven Abneigung gegen den Verkehr mit Blutsverwandten genügt ihm nicht, um so weniger als auch die Erfahrungen der psychoanalytischen Behandlung im Gegenteil lehren, daß die ersten sexuellen Regungen des jugendlichen Menschen regelmäßig inzestuöser Natur und eventuelle Triebkräfte der späteren Neurosen sind. Auch andere Motivierungen hygienischer, rasseschützlerischer Art lassen sich nicht halten. Gegenüber der Skepsis, die sich aus dem Mißlingen so mannigfacher Erklärungsversuche ergeben muß, greift Freud ein von Darwin gefundenes Motiv anderer Art auf. Darwin hatte gelegentlich darauf hingewiesen, daß der Mensch wahrscheinlich ursprünglich in kleinen Gesellschaften zusammenlebte, in denen ein Mann herrschte und die jüngeren Männer vom Besitze seiner Frauen ausschloß. Unter derartigen Verhältnissen ergab sich von selbst die Exogamie der jungen Männer.

Ein zweites wichtiges Moment bringt die psychoanalytische Untersuchung des Kindesalters. Sie zeigt nämlich, daß das frühe Jugendalter eine Wiederkehr des Totemismus kennt. Das

Kind betrachtet zunächst das Tier als ihm ebenbürtig. Eines Tages jedoch beginnt das Kind, eine bestimmte Tierart zu fürchten. Dann stellt sich heraus, daß das gefürchtete Tier niemand anders als der Vater ist. Beide Regungen, die sympathisierende und die feindselige, beziehen sich auf den Vater, und das Kind verschafft sich eine Erleichterung in diesem Konflikt dadurch, daß es seine Angstgefühle auf ein Ersatzbild des Vaters abschiebt.

Ein drittes Problem des totemistischen Gedankenkreises berührt Freud bei der Diskussion der sogenannten Totem-Mahlzeit, in welcher eine Kommunion der Gläubigen, und zwar der Stammverwandten, mit ihrem Gott statthat. Allen Teilnehmern dieses Mahles teilt sich das Leben des Opfertieres mit. Dies Opfertier selbst war in den ältesten Zeiten heilig und konnte nur unter Teilnahme und Mitschuld des ganzen Stammes und in Gegenwart des Gottes genossen werden. Das Opfertier war damals wohl ein Stammgenosse, in Wirklichkeit der primitive Gott selbst, durch dessen Tötung und Verzehrung die Stammesgenossen sich ihre Gottähnlichkeit sicherten.

Die Vergleichung der drei Angelegenheiten: die psychoanalytische Identifikation des Totem-Tieres mit dem Vater, — die Totem-Mahlzeit, — die Darwinsche Hypothese über den Urzustand der menschlichen Gemeinschaft, die Vergleichung dieser drei Problemgruppen veranlaßt Freud zur Aufstellung einer neuen Hypothese, gewissermaßen einer Dachhypothese. Darwin hatte, so sahen wir früher, die jüngeren Mitglieder der Horde durch ihren Vater vom Mitbesitz der Frauen ausgeschlossen sein lassen. Nun liegt es nahe, die feindselige Stimmung, Rachelust, Mordbereitschaft usw. in ihnen lebendig zu machen: sie taten sich zusammen, erschlugen, verzehren den Vater. Alsbald traten die sympathisierenden Gefühle in Kraft, — es entstand das Schuldbewußtsein der Söhne, und hier knüpft sich die ehrfurchtsvolle und schonende Behandlung

des Totemwesens an, durch die das Schuldgefühl beschwichtigt wird. Als Dokument ihres Schuldbewußtseins richteten sie das Inzestverbot auf, weil sie den Kampf gegen einander vermeiden wollten; sie verzichteten also auf die von ihnen begehrten Frauen und richteten ihre Lust auf fremde Frauen.

Die Nutzanwendung der psychoanalytischen Untersuchungen auf die Probleme der Völkerpsychologie beschränkt Freud aber nicht nur auf die eben skizzierte Ableitung des Dämonismus und Totemismus aus dem Verhältnis des Menschen zum Vater, als dessen Verkleidung Dämon und Totemwesen erscheinen. Er vertritt weiterhin die ungleich anspruchsvollere These, daß auch das göttliche Wesen selbst ein erhöhter Vater sei. Denn für jeden ist der Gott nach dem Vorbilde des Vaters gebildet, sodaß sein persönliches Verhältnis zu Gott von seinem Verhältnis zum leiblichen Vater abhängt, mit ihm schwankt und sich verwandelt. Dieser gleiche Gedanke kehrt übrigens in etwas anderer Formulierung in einer der letzten Schriften Freuds wieder, in welcher er das Ich-Ideal oder Über-Ich mit seinen Wertungen (und mit ihm Religion, Moral, soziales Empfinden) als entwicklungsgeschichtlich am Vaterkomplex erworben und als Repräsentanz der Elternbeziehungen auffaßt. (Freud: „Das Ich und das Es", 1923, Ges. Schr., Bd. VI, S. 380 ff.) Die Ergebnisse der Psychoanalyse kommen also neben der niederen auch der hohen Mythologie zunutze.

Es ist erläuternd zu diesen Theorien Freuds zu bemerken, daß sie ausdrücklich nur als speziell psychoanalytische Beiträge zu den allgemeinen Untersuchungen gedacht sind, sodaß sie ihrerseits zu den bereits bekannten oder noch unerkannten Ursprüngen der Religion usw. ein neues Moment hinzufügen. Die Synthese zu einem Ganzen der Erklärungen überläßt Freud „anderen" Forschern („Totem u. Tabu", Ges. Schr., Bd. X, S. 189 Anm.). Es kann daher nicht als grundsätzlicher Widerspruch gegen das Prinzip der Psychoanalyse ausgelegt werden,

wenn die Kritik sich darauf beschränkt, die zusammenfassenden Intuitionen Freuds (außer dem Urhorden-Komplex) als geniale Arbeitshypothesen zu bezeichnen, soweit Stoffgebiete vorhanden sind, in deren Bereich sie angewandt werden können.

In dieser Hinsicht ist ein Einwand wichtig, der von außen kommt und das Fundament der Lehre Freuds bedroht. Er verweist darauf, daß die sogenannten Urvölker, also diejenigen Stämme, welche am ehesten die Artung der ältesten Menschheit zu repräsentieren geeignet scheinen, in keinem Punkte mit jenen Stadien der Entwicklung der Urmenschheit übereinstimmen, die Freud annimmt oder konstruiert. Es handelt sich um die Pygmäenvölker, Südostaustralier, zentralkalifornische Indianer, Nordostasiaten, endlich die Feuerländer. Bei ihnen fehlen diejenigen Züge, in denen „Wilde", Neurotiker, Kinder analogisch zusammenstimmen: Totemismus, Tabuvorschriften. Dämonentum, Überschätzung der Sensualität. Dagegen tritt als wesentlichstes Moment ihres geistigen Besitzes die Idee des gütigen, schöpferischen Eingottes auf, der die Quelle und der Rächer der Sittlichkeit ist, ferner die Tatsache der monogamischen Ehe usw. (P. W. Schmidt: „Menschheitswege zum Gotterkennen", 1923, München, S. 21 ff. und die dort angeführte Literatur). Es läßt sich nicht leugnen, daß der Hinweis auf diese Geisteshaltung von Belang ist. Aber er würde nur dann von entscheidender Bedeutung sein, falls es sich zeigen ließe, daß jene „Urvölker" einen geistigen Typus repräsentieren, den die Kulturvölker allgemein im Beginn ihrer Entwicklung dargestellt hätten. Dieser Nachweis ist jedoch nicht erbracht worden. Es zeigt sich vielmehr, je weiter wir in der Geschichte der Kulturvölker zurückgehen, daß in ihren frühen Zeiten, wie auch jetzt noch in ihrem Volksglauben oder Aberglauben, die problematischen Dinge der niederen Mythologie eine überaus große Rolle spielten. Es liegt demnach kein genügender Grund vor, jene monotheistische, monogamische Kulturschicht als allgemein menschlich und als uranfänglich

im Sinne eines unvermeidbaren Anfangsstadiums der höheren Kultivierung zu betrachten.

Fernerhin wäre noch die Frage zu stellen, ob wir es bei den Urkulturen nicht mit einem Fellachenstadium innerer Erschöpfung zu tun haben. Wir erinnern daran, daß das kulturelle Bild, das die Expedition der „Vega" von den nordostasiatischen Tschuktschen mit heimbrachte, ein ebenso reizvolles Idyll gemütlicher, wahrhaft rousseauscher Harmlosigkeit und Nettigkeit darstellte, wie das Leben der Pygmäen und Pygmoiden. Dennoch zeigte die in diesem Falle noch vorhandene Tradition, daß der gegenwärtige Pazifismus ehedem ebenso wenig bestand, wie die Abwesenheit des Magiertums, sondern daß frühere Zeiten Menschenopfer, Schamanismus, Kriegszüge gekannt hatten. (Nordenskjöld: „Studien und Forschungen im hohen Norden", 1885, S. 297.)

Dazu nehme man hinzu die ablehnenden Beurteilungen, welche die Auffassung W. Schmidts in zünftigen Kreisen gefunden hat (vergleiche F. Graebners scharfe Bemerkung über Schmidts Pygmäenbuch in seiner „Methode der Ethnologie", S. 39 A 1, sowie in seinem „Weltbild der Primitiven", S. 144, Anm. 4, ferner Preuss im „Archiv für Religionswissenschaft", XVII. Bd., 1914, S. 546 ff; Padtberg in „Stimmen der Zeit", 107. Bd., 1924). Dann wird man erkennen, daß in summa die Tragweite der Freudschen Theoretik wohl auf einen engeren Kreis, als ursprünglich gedacht, eingeschränkt, aber nicht in ihrer vermutbaren Gültigkeit für die kulturfähigen Völker vernichtet ist, — und auf diese Völker kommt es an.

Die Gedankengänge des Buches „Totem und Tabu" haben in der psychoanalytischen Schule in bedeutendem und fruchtbarem Maße weitergewirkt. Wichtig für unser besonderes Gebiet sind vornehmlich die Arbeiten Th. Reiks über das Männer-Kindbett und vor allem über die Pubertätsriten der Wilden, die in seinen „Problemen der Religionspsychologie" (I. Bd., 1919) gesammelt

sind, ferner die Abhandlungen O. Ranks über „Mythologie und Psychoanalyse“, „Symbolik“, „Völkerpsychologische Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien“ usw., die er unter dem Titel „Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung“ (2. Aufl., 1922) zusammengefaßt hat. Schließlich ist dann in der „Imago“ (X. Bd., 1924) ein wichtiges Sonderheft über Ethnologie erschienen, in welchem eine Reihe höchst anregender Aufsätze, u. a. von E. Jones über „Psychoanalyse und Anthropologie“, von Géza Róheim (Verfasser mehrerer umfangreicher Arbeiten auf dem Gebiete der psychoanalytischen Ethnologie) über die „Sedna-Sage“, von Br. Malinowski über „Mutterrechtliche Familie und Ödipuskomplex“ usw. vereinigt sind. Alles in allem bestätigt sich auch auf diesem Gebiet wieder als das allgemeine Kennzeichen der psychoanalytischen Schule die scharfsinnige Erfassung und Erhellung eines enzyklopädischen Wissens.

Das Hauptinteresse der Freudschüler hat sich der Struktur der Mythologie zugewendet. Hier ist die psychologische Haltung des Naturmenschen, so scheint es, am eindeutigsten wahrnehmbar. Eine gewisse abseitige Stellung nimmt nur Th. Reik ein, der das Ritual in den Vordergrund stellen möchte, weil das „Zeremoniell in der Beleuchtung der Analyse die Motive preisgibt, die zu seiner Entstehung geführt haben und die psychischen Wege, welche in seiner Entwicklung eingeschlagen wurden, indem es die verdrängenden und im Vorgang der Wiederkehr auch die verdrängten Mächte zeigt“ („Probleme der Religionspsychologie“, I. Bd., S. XVI). Im allgemeinen aber herrscht die Tendenz vor, aus dem mythologischen Gebilde die bewegenden, erregenden Kräfte der seelisch-sensuellen Dynamik der Primitiven zu enträtseln.

Die Mythenforschung der Freudschule strebt danach, aus den komplizierten Gebilden der Legendenbildung einfache sensuelle Komplexe herauszuschälen, die kraft der psychoanalytischen Unter-

suchung uns als eigen zugehören und bekannt sind. Das Fremdheitsgefühl, das uns angesichts der mannigfachen Mythologien ergreift, mildert sich also in dem gleichen Maße (wenigstens der Intention nach) wie jenes, das uns die Grundfiguren der naturvölkischen Phantasie: Götter, Dämonen usw. einflößen. Den Schlüssel für die vielverschlungenen Geheimnisse der Mythologien entnimmt die Freudschule der *Symbolik der Träume und ihrer Deutung*, wie sie in der Tat der psychoanalytischen Forschung gelungen ist. Die Mythen werden zu diesem Zweck „als die entstellten Überreste von Phantasien ganzer Nationen, sozusagen als die Säkularträume der jungen Menschheit“ aufgefaßt, — „wie der Traum in individueller Hinsicht, so repräsentiert der Mythus im phylogenetischen Sinne ein Stück des untergegangenen Kinderseelenlebens“, sagt O. Rank (l. c., S. 4). Die Träume sind nun analysierbar und aus ihrer Symbolik, in welcher überwiegend sexuelle Erlebnisse und Beziehungen sich kund tun, ergibt sich die Herleitung einer Deutung der mythischen Symbolik. Eine Reihe von frappanten Übereinstimmungen, vor allem in bezug auf die sogenannten typischen Träume spricht in der Tat für dies methodische Prinzip als solches. Denn es zeigt sich bei diesen Untersuchungen *die mythenbildende Phantasie als ein ungeheures Reservoir erotischer Vorstellungen*: Inzest, Kastration, Elternmorde, Kindestötungen, Brudermorde, Geschwisterehen — in solchen und verwandten Motiven entrollt sich ein Fresko ungeheurer sexueller Brutalität, wie sie in geheimnisreicher Dämpfung auch noch in unserer Kindheit und in unseren Träumen anklingt. — Freilich muß man bei aller grundsätzlichen Bereitschaft, dem psychoanalytischen Losungswort Gefolgschaft zu leisten, hier hinzufügen, daß das mythologische Material nicht überall jene Interpretation zuläßt. So stehen z. B. die großen Mythologien der Polynesier und der Indianer, um nur auf die bekanntesten Dinge hinzuweisen, kraft

ihrer logifizierenden Rationalität großen Teiles außerhalb des Feldes nutzbringender psychoanalytischer Deutbarkeit (vgl. eine Reihe einschlägiger Texte in E. v. Sydow: „Kunst und Religion der Naturvölker“, 1926), — ein Bedenken, das sich weniger auf die Einzelelemente an sich, als auf die Systematik des Zusammenhanges ihres Ganzen bezieht.

Die Welt der Träume, ihrer Symbolik und Symbol-Deutung bringt uns sogleich mit einem Schlage dem Gebiet nahe, dem wir unsere besondere Aufmerksamkeit widmen wollen: der primitiven Kunst, und zwar der Kunst in ihrer formalen Bezüglichkeit. Denn die Traumwelt ist wie für die Mythologie, so auch für die Kunstschöpfung das große, unerschöpfliche Reservoir. Die Parallele zwischen künstlerischem Schaffen und Träumen hat prinzipiell Friedrich v. Hausegger in seinem Buche „Das Jenseits des Künstlers“ in vortrefflicher Weise plastisch herausgearbeitet. Mit Aussprüchen verschiedener Dichter und Philosophen hat O. Rank im Anhang zu Freuds „Traumdeutung“ („Traum und Dichtung“, S. 360 ff.) die gleichartige Auffassung unterstützt. Für einzelne Hauptmotive des Traumes, wie den Ödipuskomplex, die Nacktheit, hat O. Rank die weltweite Verbreitung und Verarbeitung in der dichterischen Produktion nachgewiesen (O. Rank: „Die Nacktheit in Sage und Dichtung“, in „Imago“, Bd. II, 1913, „Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage“, Wien 1912, 2. Aufl. 1926).

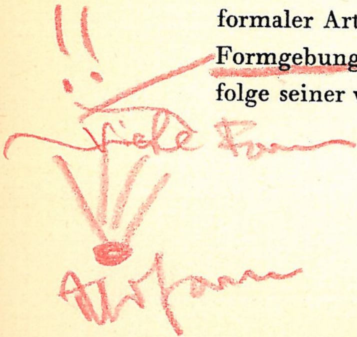
Diese mannigfachen Übereinstimmungen lassen das Unternehmen, mit Hilfe der psychoanalytischen Forschungen eine vertiefte Einsicht in die Struktur der bildenden Künste zu suchen, als aussichtsvoll erscheinen. Auch auf diesem Gebiete sind gewisse Vorarbeiten seitens der Freudschule schon geleistet worden, ohne daß eine planmäßige Untersuchung angestellt worden wäre. Hier wie sonst scheint es den größten Erfolg zu versprechen, wenn wir mit den verhältnismäßig einfachsten Gebilden beginnen, also zunächst die bildenden

Künste der Naturvölker betrachten. Ist ihre Grundproblematik in dieser Kulturschicht geklärt, so wird von hier aus ein um so viel helleres Licht auf die Struktur der Hoch-Kultur und ihrer Kunstbildungen fallen. Der erfahrungsgemäß intime Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Baukunst legt es nahe, die Untersuchung zugleich auf den Ursprung der Architektur zu richten.

Unsere Untersuchung wird in Sonderheit auf das formale Element der Kunst abzielen, dessen zunächst paradox erscheinende Fremdheit mildern und auf bekannte Dinge zurückführen. Wir verdanken es der Arbeit Freuds, daß wir uns einzig auf die formale Seite der bildenden Künste beschränken können, — die inhaltlichen Bezüglichkeiten der Ahnen, Dämonen usw. hat die Psychoanalyse im Ganzen vielfach geklärt.

Der Gedankengang unserer Überlegungen wird von der Voraussetzung ausgehen müssen, daß die Formensprache der bildenden und architektonischen Kunst die latente, verborgene Form durch eine manifeste, vordergrundhafte überdeckt. Aus ihrer Verhüllung wird sie herausgeschält werden müssen. Dabei liegt es unmittelbar nahe, nach dem Entwicklungsgang der drei Künste zu fragen, — vielleicht daß sich aus der zu vermutenden Reihenfolge bereits eine Aufklärung oder doch ein Fingerzeig ergibt. Wir können dabei annehmen, daß die höher entwickelten Stufen einen beträchtlichen Verdrängungs- und Sublimierungsprozeß erlitten haben oder vielmehr ihn darstellen, so daß die anfänglichsten Formgebilde zugleich diejenigen sind, in denen der verborgene Komplex am klarsten sich äußert.

Der Gang unserer Überlegung wird daher die folgenden Etappen einhalten: *1)* die Ordnung des Materials in bestimmte Stilgruppen formaler Art, *2)* die Feststellung der gemeinsamen Merkmale ihrer Formgebung und damit ihres Wesens, *3)* die wahrscheinliche Stufenfolge seiner verschiedenen Ausdrucksformen, *4)* die psychoanalytische



Deutung des jeweiligen baulichen, plastischen, zeichnerisch-malerischen Symbols, hinter dessen manifestem Wesen wir den verdrängten, verborgenen, sublimierten Sinn der sexuellen Funktion suchen.

III. KAPITEL

DIE SEXUELLE GRUNDLAGE DER BAUKUNST

1) *Vorstufen der Baukunst*

Von zwei Ursprüngen aus hat die Entwicklung des menschlichen Wohnhauses ihren Anfang genommen: einerseits von der Höhle in der Erde und in Felsen und anderseits vom Obdach unter dem Laubdach der Bäume. Höhle und Laubdach sind die einfachsten Mittel des Schutzes vor Sturm und Regen und Hitze, die von der Natur selbst dargeboten werden.

Höhlenwohnungen finden wir noch bei den Stämmen, welche vermutlich in ihrer Lebensweise am ehesten die menschliche Urstufe repräsentieren. So bei den Weddas auf Ceylon, den Toala auf Celebes, den Semang auf Malakka, den afrikanischen Balomotoa im Kwandelungugebiet, bei den Buschmännern Südafrikas (als Ausgangspunkte für Jagdausflüge), bei den Goyana Südbrasiliens, die neben anderen Unterkünften in Erdgruben, die sie mit Reisig überdecken, Unterschlupf suchen usw. Auf höherer

Entwicklungsstufe treffen wir die Höhlenwohnung bei den vorgeschichtlichen Pueblo-Indianern Nordamerikas an, die neben ihren später zu erwähnenden technisch sehr fortgeschrittenen Baulichkeiten sich oft genug mit der einfachen Bearbeitung und Einrichtung der Spalten und Höhlungen ihrer Gebirge begnügen. (W. Schmidt und Koppers: „Der Mensch aller Zeiten“, III. Bd., 1. Teil, S. 439; Buschans „Völkerkunde“, 2. Aufl., I, 286, II, 146, 788, Schachtzabel: „Siedlungsverhältnisse der Bantuneger“. Suppl. des Intern. Arch. f. Ethnogr. 1911, S. 35.)

In größerer Verbreitung und vielfältigerer Ausbildung ist die Benutzung des Materials, welches die Bäume bieten, von den Naturvölkern in die Hand genommen worden. Als Schutzmittel gegen Wind, Regen, Sonnenhitze haben sie den Wetterschirm erfunden.

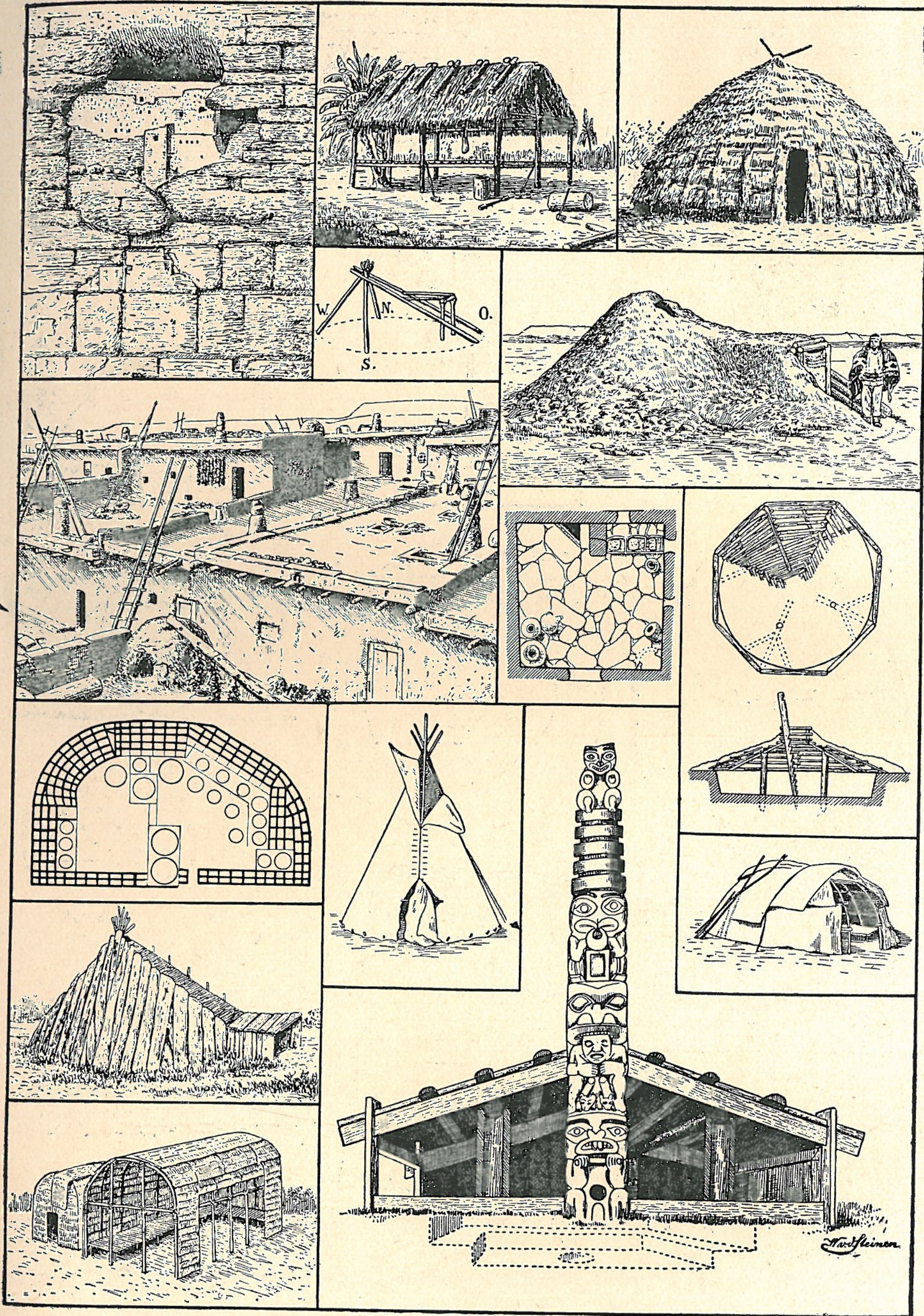
Unter diesen Begriff fällt vor allem der Windschirm. Am einfachsten ist die Verwertung des dicht verwachsenen Busches, wie sie Fritsch von den Buschmännern berichtet: „Man wählt einen dichten Busch als Schutz, entfernt die überflüssigen Äste, verflicht nach der Wetterseite zu die übrigen, zieht sie herunter und verstopft die Zwischenräume mit Reisig, so daß ein niedriges, überhängendes Schutzdach entsteht, unter dem man sich behaglich zusammenrollen kann ... Solche durch Niederlegen und Verflechten der inneren Äste hergestellte Lagerplätze sehen durch das ganze Machwerk und das mannigfache zum Ausstopfen der Lücken benutzte Material Vogelnestern ähnlich, und gerade diese Buschwohnungen sollen nach der Meinung mancher Forscher dem Stamm den Namen eingetragen haben“. (E. Fritsch: „Die Eingeborenen Süd-Afrikas“, 1872, Breslau, S. 441.) Oder man geht aktiver zu Werke, bricht die dichtbelaubten Äste der Bäume ab und steckt sie nebeneinander oder im Kreise in den Erdboden, so daß sie sich oben berühren. Oder man steckt große längliche Stücke von Baumrinde nebeneinander. Oder man rammt zwei oder mehrere

Stäbe schräg in die Erde, verbindet sie oben durch einen Querstab, verfestigt sie eventuell auch noch durch einige Querstäbe und überdeckt das ganze Gerüst mit Zweigen, Blättern usw. — Dieser eigentliche Windschirm ist über die ganze Welt der niedrigsten Naturvölker verbreitet, — die Andamanen, Semang, Wedda, afrikanische Pygmäen, die Negritos auf den Philippinen, Stämme Ostbrasiliens machen regelmäßig von ihm Gebrauch.

Während dieser Schirm hauptsächlich dem Winde wehren soll, eignet sich eine andere, aber grundsätzlich gleiche Art der Vorrichtung zum Schutz vor dem Regen. So errichten die Alfuren auf Halmahera ihre „Wohnungen“ in der Art, daß sie ihre Wetterschirme auf vier Stangen legen und in ihrem Schutze eine Schlafbank aus kurzen Pfählen und darübergelegten jungen Baumstämmen herrichten; bei längerem Verweilen stellen sie eventuell auch Seitenwände aus Palmblättern her, die sie untereinander verflechten. (H. Frobenius: „Oceanische Bautypen“, S. 4 f.) — Auch auf höheren Stufen der Zivilisation tritt der Windschirm noch sporadisch auf, so z. B. während der Sommerzeit als Schutz gegen die Seewinde bei den nordwestamerikanischen Tlinkit, ja in raffinierter Ausbildung und Weiterentwicklung auf den Marquesasinseln der Südsee (Baessler: „Neue Südseebilder“, 1900, S. 200 f., Taf. 16).

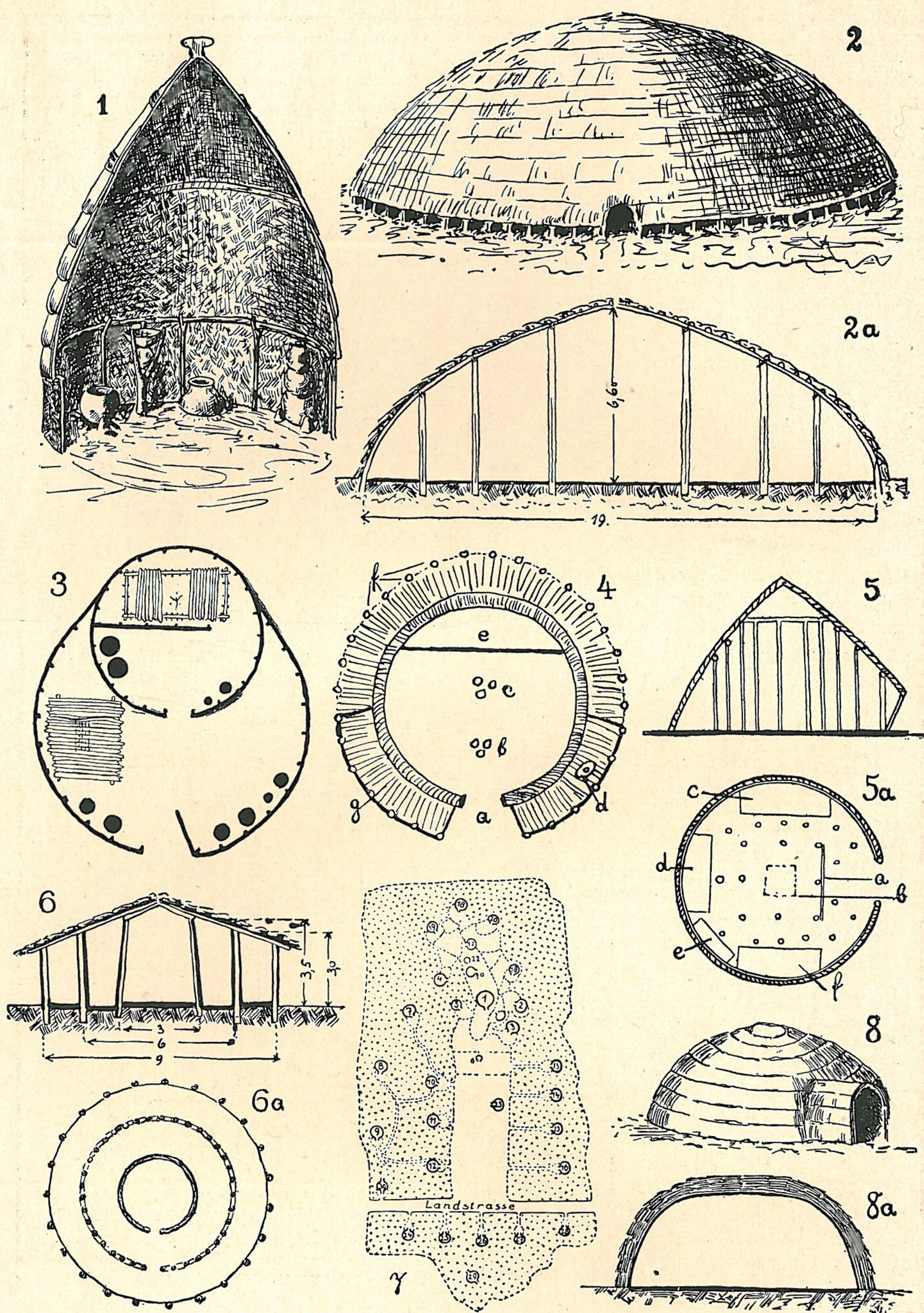
2) *Baukunst der Wohnungen*

Wir werden im folgenden aus den verschiedenen architektonischen Gebilden nur diejenigen analysieren, welche den Menschen als Wohnstätte dienen. Neben den Wohnungen gibt es gewiß noch andere Bauten: Küchen, Arbeitsstätten, Versammlungsräume usw. Aber all diese Baulichkeiten, welche nicht unmittelbar zu Wohnzwecken dienen, haben für unsere Untersuchung nur sekundären



Hausbau der Nordamerikaner

Aus Buschans „Völkerkunde". (Mit Genehmigung des Verlags Strecker & Schröder in Stuttgart)



Hausbau (Rundform) der Afrikaner

Aus Buschans „Völkerkunde". (Mit Genehmigung des Verlags Strecker & Schröder in Stuttgart)

Charakter. Es handelt sich für uns darum, die primäre Erscheinungsweise der Baukunst zu beobachten. Und diese ist nur bei dem Wohnbau sichtbar, weil der Urmensch sich zu ihm als erstem Dokument der Zivilisation unter allen Arten von Bauwerken entschließen mußte.

Weder bei der Höhle noch bei dem Wetterschirm ist ein eigentlicher Wohnraum entstanden. Beide sind lediglich Erzeugnisse primitiven Schutzbedürfnisses. Von einer eigentlichen Bau-Kunst kann erst dort die Rede sein, wo die verschiedenen Lebensbedürfnisse des Menschen, denen die Behausung gerecht werden soll, nicht bloß fragmentarisch, sondern grundsätzlich allseitig erfüllt sind: nach oben abschließender Schutz gegen Sonne und Regen durch das Dach, — seitlicher Schutz gegen Wind und Kälte durch die Wände, — Schutz nach unten gegen Kälte und Feuchtigkeit des Erdbodens, — genügender Raum, um sich frei zu bewegen, — Festigkeit der Konstruktion, um dem Wetter Widerstand zu leisten. Mit der Erfüllung dieser Forderungen erhebt sich das Bauwerk in zivilisatorischer Hinsicht über die primitive Stufe. Aber zum Begriff des Bauwerks als Kunstwerk gehört noch eine besondere Bestimmung.

Denn das Wesentliche der Bauten, die wir nunmehr betrachten, liegt in *ästhetischer* Hinsicht auf dem Gebiete der *Raumbildung*. Als zivilisatorische Grundlage hat die ästhetische Raumbildung jenes oben erwähnte Merkmal des Raumes, welcher der Bewegung hinreichend Spielraum bietet. Auf dieser Grundlage baut der ästhetische Trieb sein eigenes Reich auf. Negativ folgt aus dieser grundsätzlichen Einstellung, daß wir die zivilisatorischen Grundsätze der Einteilung der Bauten nach dem bei ihrer Errichtung verwendeten Material ablehnen, so daß wir also nicht vom Schneehaus, Zelt, Steinhaus, Holzhaus usw. sprechen werden, sondern von allgemeinen Haupttypen, deren Kriterium der Einteilung *die formale Gestaltung ihres Innenraumes* ist. Solche Haupt-

formen sind in reiner Ausprägung diejenigen, welche im Aufriß und Grundriß das Rund oder das Viereck haben, und zu diesen treten die vielverbreiteten Mischformen hinzu.

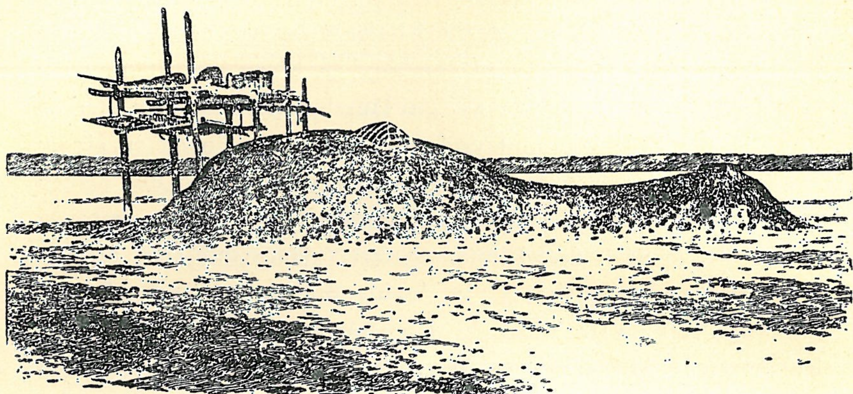
Wir vergegenwärtigen uns die Auswirkung der Raumstruktur der naturvölkischen Bauten an einzelnen Beispielen.

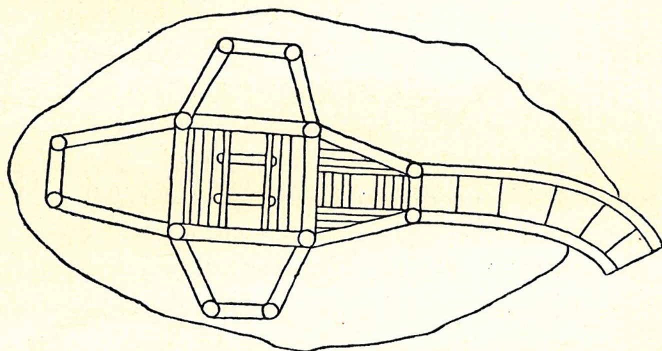
Am verbreitetsten im Bereiche der primitiven Kulturen ist der Halbkugelraum in Gestalt der sogenannten Bienenkorbhütte. Schon bei den Zwergvölkern des afrikanischen Zentralurwaldgebietes tritt sie in einfachster Form auf. Bei ihnen wird die Bienenkorbhütte so konstruiert, daß dünne Gerten, die kreisförmig in den Boden gesteckt werden, zur Halbkugelform zusammengebogen, verflochten und mit breiten Blättern eingedeckt werden. (Höhe: 1—1·30 m; Durchmesser: 1·40—2·20 m; Eingangsöffnung: 50—70 cm hoch, nach Schachtzabel, l. c.) Die Hütten der Sulu stellen eine höhere Stufe derartiger Bauweise dar. Fritsch beschreibt sie so: „Die Wandung stützt sich auf einen oder . . . auf mehrere mittlere Pfosten, welche dem Zentrum der Hütte nahestehen . . . Beim Bau der Hütten werden diese zentralen Stützen und um dieselben im Kreise herum biegsame Stangen eingegraben, welche man gegen die Mitte herunterzieht und mittels Bastseilen befestigt. Der so gebildete Kreis wird darauf mit Lagern von Schilfgras gedeckt, indem die einzelnen Schichten wieder mit solchen Seilen in ihrer Lage erhalten werden. Es entsteht so eine Art Korb, dessen Gerüst im Boden fixiert ist, ohne Fenster und Schornstein; als Tür dient eine kleine Öffnung von weniger als 1 m Höhe und oben gerundeter Gestalt.“ (E. Fritsch, l. c.) Die Höhe dieser Behausungen ist auch hier so gering, daß man nur im höchst gewölbten Teil der Behausung aufrecht stehen kann. Eine äußere Notwendigkeit für diese geringe Höhe liegt nicht in der Technik dieser Bauweise begründet, denn die gleichartigen Hütten der Herero erheben sich bis zu einer Höhe von 3 m. — Einer ähnlichen Kon-

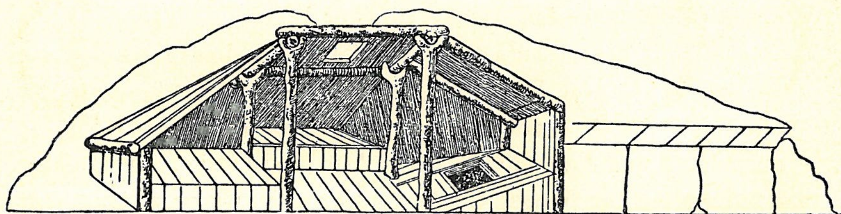
struktion, wie die Sulu, bedient sich der nordamerikanische Stamm wandernder Waldindianer der Chippeway bei der Errichtung ihrer Zelte. Das Gerüst wird von 20—30 biegsamen Stämmchen gebildet, die im Kreise von 3—4 m Durchmesser mit dem starken Ende in die Erde gerammt und mit den oberen Enden zu einem gewölbten Dach zusammengebunden werden. Als Bedeckung dienen Rindenstücke oder wasserdichte Schilfmatten oder warme, getrocknete Felle, je nach dem Klima. (Sarfert: „Haus und Dorf bei den Eingeborenen Nordamerikas“ im Archiv für Anthropologie, Braunschweig, N. F. VII, 138.) — Die imposanteste Größe hat der Kuppelbau in Afrika bei den Waganda in Uganda erreicht. Hier wächst das Maß des Durchmessers bis zu 24 m, das der Höhe bis zu 10 m an; zahlreiche Säulen werden benötigt, um in ihnen die Rippen des Gewölbes zu tragen. Noch höher reckten sich die Riesenkugelhütten der Kalunda, bei denen ein ganz niedriger Eingang ins Innere führt, dessen Durchmesser 20 m und dessen Höhe bis zu 8 m anwuchsen.

In großen Bezirken der Naturvölker wurden zur Zeit des Winters und Regens in die Erde versenkte Hütten bezogen, deren Raumform ebenfalls halbkuglig ist. Die Erdhütten Kaliforniens vor allem zeichneten sich durch ihre wohlgerundete Halbkugelform aus. Über einer zwei Fuß tiefen Versenkung erhob sich ein Gerüst aus Weidenstämmen und -zweigen, das mit Stroh bedeckt und dann mit Erde beworfen wurde. Die Tür befand sich an der Seite oder oben auf dem Dach, das auf Erdstufen erstiegen wurde.

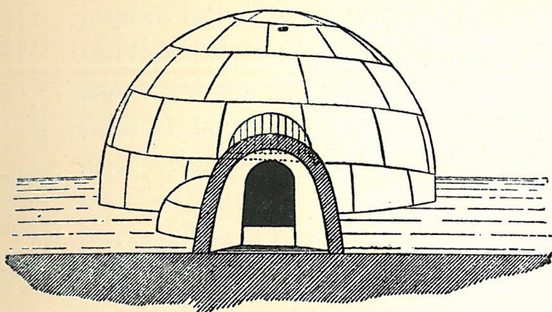
Während hier der Regenfall des Winters zur Versenkung des Wohnraumes in die Erde treibt, hat ein analoger Notstand: die unerträgliche Kälte des Winters, den Zentraleskimo veranlaßt, das Sommerzelt im Winter mit dem Schneehaus zu vertauschen. Der Schnee ist ein Material, das alle Anforderungen erfüllt, die man in jenen Breitegraden von einer Schutzhülle erwarten muß.

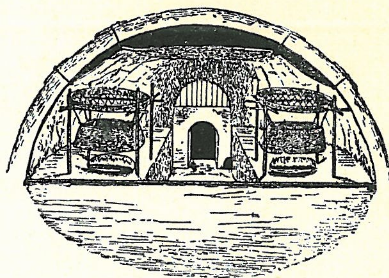


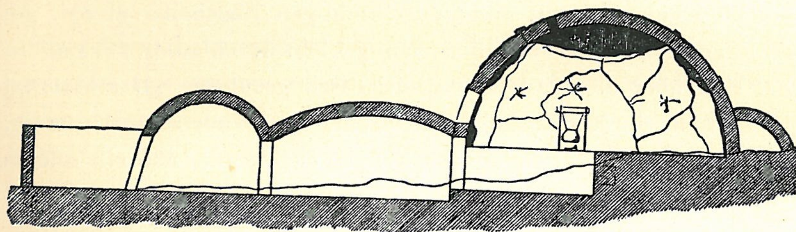


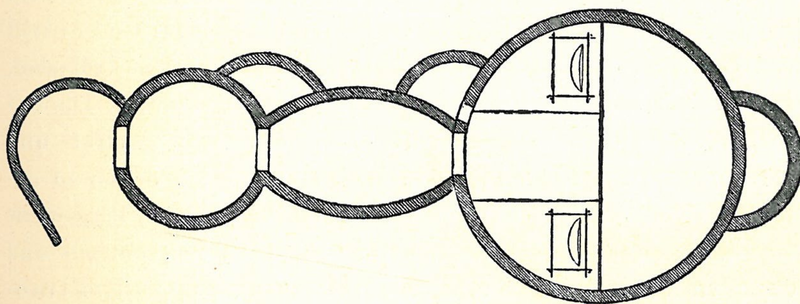


Wohnungen









der Eskimos

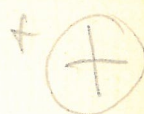
Er leitet die Wärme so schlecht, daß die Eskimos auf Baffinland die Temperatur des Innenraumes auf 10—20 Grad Celsius bringen konnten, wenn sie mit einer Fellbespannung eine isolierende Luftschicht schufen. Auch ist die Bautechnik selbst sehr einfach, indem man aus der Schneeschicht Tafeln herausschneidet und in einer vom Boden aufsteigenden Spirallinie neben- und übereinander setzt, — die Reihen neigen sich mehr und mehr nach innen, bis schließlich eine Platte oben die letzte Öffnung verschließt. So bildet sich ein gewölbter Raum, in welchem Tische, Bänke, Feuerstätte aus gefrorenem Schnee hergestellt sind, über den Felle gebunden werden. Auf der einen Seite des Hauses führt eine Gangtür herein, die mit Eisplatten verschlossen wird. Eventuell wird auch ein Fenster ausgebrochen und mit einer durchsichtigen Eisscheibe u. dgl. geschlossen, falls die Wände nicht genug Licht durchlassen. J. Franklin hat sich über dies Eishaus enthusiastisch geäußert: „Das Material ist so rein, die Konstruktion so elegant, die Wände so durchsichtig, das Licht, das sie durchgleiten lassen, so angenehm, daß ein solches Haus einen stattlicheren Eindruck macht, als ein Palast aus Marmor." (Zit. in Nordenskjöld: „Forschungen . . . im hohen Norden.")

Eine veränderte Abart des Rundbaus stellt die Kegelform dar. Populär ist sie in den Zelten der Nomadenstämme geworden. Die technische Tragkonstruktion ist überall die gleiche: eine Anzahl von Zeltstangen ruhen mit dem stärkeren Ende auf dem Erdboden, ihre dünneren oberen Enden werden zusammengebunden. Die Bedeckung erfolgt durch Häute, die aneinandergenäht, gegerbt und bei nordamerikanischen Prärie-Indianern auf beiden Seiten so geschabt werden, daß sie weiß und durchsichtig wie Pergament waren. Geräumig und beweglich, war solch ein Zelt einfach und rasch zu errichten und wieder abzubrechen. Einige Eskimostämme folgen einer etwas abweichenden Bauweise, die einem rechteckigen Vorraum einen halbkreisförmigen Schlafraum anfügt.

Dieser Kegelstil kommt keineswegs nur in Zelten zum Ausdruck, sondern bedient sich oft auch der Holzkonstruktion. So in den Gebirgsgegenden Kaliforniens, wo man große Rindenstücke an einem Stangengerüst befestigt — und auch als versenkte Behausung in den sogenannten Hogan der Navaho-Indianer, die zeltartig gebaut, aber erdbedeckt und mit einer Gangtür versehen sind. Dem Kegelstil folgen auch u. a. die zierlich ornamentierten Häuser der afrikanischen Musgu aus graublauem Lehm, die sich bis zur Höhe von 5—10 m erheben; außen sind sie mit regelmäßigen Höckern versehen, an denen die Eingeborenen in die Höhe klettern, um Ausschau zu halten. (Mohn: „Das deutsche Tschadseegebiet, Land und Leute", im Jahrb. des Leipz. Mus. f. Völkerk., IV. Bd., 1910, S. 57 ff. m. Abb.)

Eine ähnlich veränderte Abart des Rundbaus: die Zylinderform ist nur ausnahmsweise zur Raumbildung verwandt worden, so im westlichen Sudan, in den Burgen z. B. der Taberma usw. Hier hat wohl der Drang zur Verteidigung in Verbindung mit nördlichen Einflüssen zusammengewirkt, um eine merkwürdig kastellhafte Bauform entstehen zu lassen.

Die zweite Hauptform der naturvölkischen Baukunst ist der Viereckbau. In seiner reinen Art ist er nur im Westsudan, wohl als Import aus dem Mittelmeergebiet, dann in Ostafrika und bei den nordamerikanischen Pueblo-Indianer vertreten. In Ostafrika handelt es sich um die sogenannten Tembe, flachdachige, rechteckige Lehmhäuser, die zumeist um einen viereckigen Hof gruppiert sind und in einzelnen Bezirken ganz oder teilweise unterirdisch angelegt sind. Jeder Raum bildet eine Einheit für sich. — Etwas weiter entwickelt stellen sich die Puëblo-Bauten dar, die aus Ziegeln, die an der Luft getrocknet sind, oder aus Sandsteinplatten und Lehmmörtel errichtet sind, — die Bedachung besteht aus Holz. Die einzelnen Räume sind viereckig. Aber sie stehen



nicht so starr nebeneinander wie bei den Tembe, sondern sie werden terrassenförmig zu großen Dorfhäusern aneinander und übereinander geschichtet. Mit Tür und Fenstern stehen sie mit der Außenwelt in engerem Kontakt, als alle früher besprochenen Bauten der Naturvölker. Aber neben diesem gewissermaßen hochzivilisierten Typus gab es andere Raumzellen, bei denen der Zugang nur durch eine Öffnung im Dach geschah; mit Vorliebe wählte man diese Bauart für die unterste Reihe der Räumlichkeiten, um gegen Überfälle geschützt zu sein.

An diesen reinen Viereckbau schließt sich der *Keilstil* an, den man sich aus zwei aneinander gelehnten Windschirmtafeln entstanden denken mag und dessen Schmalseiten dann eventuell durch Wände verschlossen wurden. Er tritt sporadisch in Nordamerika und in einfacher Form mit offenen Seiten in Ozeanien (Tonga, Neue Hebriden, Australien, Neu-Guinea, vgl. H. Frobenius, l. c.) auf.

Von ebenso geringer Bedeutung ist die reine *Tonnenform* geworden, die das technische Konstruktionsprinzip der Kuppelhütte auf den viereckigen Grundriß überträgt; sie findet sich in Australien, Melanesien usw. (H. Schurtz: „Urgeschichte der Kultur", S. 427, H. Frobenius, l. c.)

*

Kulturgeschichtlich von gleich hoher Bedeutung, wie die reinen Formen, ist die Herausbildung von *Mischformen*, die durch das Emporheben des Kugel-, Kegel-, Keil-, Tonnenraumes durch die *Unterlegung von runden oder viereckig gestellten Wänden* entstehen. Der praktische Vorzug solcher Bauten gegenüber den reinen Formen liegt bei allen Formungen auf der Hand: ein viel größerer Raum wird nutzbar gemacht und der Aufenthalt für die Bewohner selbst gestaltet sich wesentlich

angenehmer. — In ästhetischer Hinsicht freilich hat die Trennung von Dach und Wand für den Kuppel- und Kegelbau nicht viel zu bedeuten. Im allgemeinen ist das Dach der Bauten mit rundem Grundriß von einem so erdrückenden Übergewicht, daß die senkrechte Wandpartie eher einer Basis, als einem neuen, wesentlichen Raumdokument gliche. Immerhin ist der Trieb in die Höhe unleugbar, wenn er sich hier auch in sehr maßvollen Grenzen hält und mehr von praktischer als ästhetischer Bedeutung ist.

In einzelnen polynesischen Bezirken der Südsee geht mit dem gedämpften Trieb in die Höhe die Tendenz zur Auflösung der Wände parallel. Hier scheint das Dach ausschließlich auf Pfählen zu ruhen. Doch bleibt seine Rolle sehr betont und seine Wertschätzung geht so weit, daß die Bewohner einer samoanischen Dorfschaft, die in Kriegszeiten einen Überfall befürchteten, ihre kostbaren Dächer abhoben und sie in Sicherheit brachten. (F. Ratzel, „Völkerkunde", I, 244.) Diese Rücksichtnahme auf die Transportfähigkeit des Daches hat es wohl verschuldet, daß das polynesische Haus nur in die Länge, nicht in die Höhe wächst.

Die gleiche praktische Tendenz, die bei den Rundbauten die Trennung von Wand und Dach hervorgerufen hat, hob auch im Bereiche des Viereckbaues die Keil- und Tonnenform des Raumes in die Höhe und wandelte ihn zum Giebeldachbau um. Aber mit der praktischen Rücksicht verbindet sich zugleich, und zwar in einem überwiegenden Maße der ästhetische Trieb. Denn im Bezirke dieses Viereckbaues finden sich die interessantesten, zum mindesten die schmuckreichsten und imposantesten Leistungen der naturvölkischen Architektur: die wuchtigen Holzhäuser der Nordwestamerikaner, die Häuptlingshäuser der Neuseeländer mit ihrem vielfältigen figürlichen Schmuck, die mächtigen Dorfhäuser Nordwestbrasiliens, die melanesischen und indonesischen Bauten mit ihrer malerischen Pracht und Größe.

Diese Häuser und Hütten mit viereckigem Grundriß tragen oft ebenso schwer an dem lastenden Druck des Daches, wie jene Rundbauten. Vielfach reicht bei ihnen der Dachrand bis nahe zur Erde hinab. Aber der Blick auf die Schmalseiten zeigt doch deutlicher als irgend bei den Rundbauten, daß eine aufsteigende Tendenz waltet, die sich in ganz anderer Kraft durchsetzt oder doch andeutet und aufregt als in den Rundbauten. Es dokumentiert sich in ihnen ein geistig elastischeres Element, das ebenso in der Differenzierung der Stockwerke, wie in der vertikalen und horizontalen Richtungsbetonung zum Ausdruck kommt, — auch die großzügige Baugesinnung, die in den mächtigen Bauwerken der indonesischen und nordamerikanischen Langhäuser (Sarfert, l. c., S. 163) sich ausspricht, scheint von aktiver Geistigkeit zu sprechen.

3) Das Wesen der naturvölkischen Baukunst

Die reiche Welt der primitiven Bauwerke scheint in ihrer Vielfältigkeit der Zusammenschau zu spotten, — eine Reihe fester und auch weniger entschiedener Typen aus einfachen und gemischten Formen gebildet, steht vor uns. Gleichwohl heben sich bei näherer Analyse drei Hauptmerkmale als Sonderkennzeichen der naturvölkischen Bauweise hervor: Geschlossenheit des Raumes, Streben zur Einräumigkeit, Übergewicht des Daches. Diese drei Charakteristika bilden die Regel. In verschiedenen Bezirken kommen da und dort Abweichungen vor, aber solche Gebiete sind im Verhältnis zur ganzen großen Welt der Primitivität von geringer quantitativer Bedeutung.

Die Geschlossenheit des Raumes ist vielleicht das auffälligste der drei Hauptmerkmale. Wo wir auch hinblicken, zeigt sich,

mit Ausnahme weniger Bezirke der Südsee, der unabänderliche Wille zu einer radikalen Abgeschlossenheit der Räumlichkeit, — aus welchen Material auch immer die Bedachung und Wandverkleidung hergestellt sei: aus Erde, Holz, Fellen, Steinen, Schnee, Mattengeflechten. Negativ drückt sich die Geschlossenheit durch das Fehlen oder die minimale Größe der Fensteröffnungen und durch die geringe Höhe der Türöffnung aus. Mit Ausnahme der Pueblobauten Nordamerikas und der großen Häuser Neu-Seelands werden Fenster durchaus vermieden, überdies ist auch in diesen Bezirken die Größe der Fenster geringfügig. Bei den Eskimos, deren völlig geschlossene Wohnung dazu zwang, dem Licht Zugang zu gewähren, begnügt man sich mit dem Einsetzen einer Eisscheibe und dgl. Auch hier also dient das Fenster nicht dazu, den Innenraum mit der Außenwelt gewissermaßen räumlich zu verbinden, sondern es bleibt kraft jener undurchsichtigen „Verglasung" eine Trennung zwischen beiden Lebensbezirken bestehen.

Vielfach fällt der Rauchfang mit dem Licht spendenden Fenster zusammen, so bei den Erdwohnungen der asiatischen Giljaken, bei den Zelten der Hudsonbai-Eskimos, bei der mongolischen Jurte, bei den Holzhäusern der Nordwestamerikaner. Noch häufiger fällt Tür und Fenster in eins, so daß das Licht durch die Türe herein kommt. An einzelnen Stellen dient die gleiche Öffnung zugleich als Tür, Fenster und Schornstein, wie bei den unterirdischen Winterbehausungen kalifornischer Stämme.

Die Türöffnung ist auch dort, wo sie allein den Zusammenhang mit der Außenwelt vermittelt, zumeist außerordentlich klein und niedrig. Sehr häufig treffen wir auf solche Bemerkungen wie diese: „ist man auf den Knien durch eine enge Tür ins Innere gerutscht" (Neue Hebriden, nach W. Sievers: „Australien und Ozeanien", 1895, S. 304, dto Baessler: „Südseebilder", S. 202, Taf. XIV),

„nicht höher als das Loch einer Hundehütte“ (Herero, nach Schachtzabel, l. c., S. 36), kleines Eingangsloch, durch das man kriechen muß (Niam-Niam, dto, S. 40), Eintritt ist nur gebückt möglich (Betschuanen, dto, S. 46), die Eintrittstür ist so niedrig, daß man sich bücken muß (Samoa, nach Baessler; „Südseebilder“, S. 8), den Eingang riesiger Hütten bildet ein „Loch“ (Kalunda nach L. Frobenius: „Ursprung der afrikanischen Kulturen“, 1898), in neuere Bauten kann man nur gebückt eintreten und ältere Bauten hatten „nur ein rundes oder ovales Loch, welches von innen her mit einer Matte verschlossen wurde“ (Tlinkit-Indianer, nach A. Krause: „Die Tlinkitindianer“, 1885, S. 126) . . . . aus allen Erdteilen und von allen Bauarten hört man im Durchschnitt das gleiche. Rechnet man jenen und beliebig vielen anderen Mitteilungen noch die niedrigen unterirdischen „Gangtüren“, die zu den Erd- und Schneehäusern hinführen, hinzu, so sieht man, daß die Gepflogenheit der engen und niedrigen Türöffnung eine weltweite Verbreitung in der naturvölkischen Sphäre besitzt.

Wenden wir uns nun der Teilung des Innenraumes zu, so steht ein bei weitem farbloseres Bild vor uns, als die äußere Konstruktion es vermuten ließ. Im allgemeinen kann man sagen, daß die Tendenz zur Einheit die zur Zerteilung weit überwiegt. Vielfach wird der Raum nicht radikal, also baulich geschieden, sondern nur durch provisorische Maßnahmen in verschiedene Abteilungen zerlegt, die aber an sich noch durchaus Teile des Hauptraumes sind. So werden z. B. in den großen „Malokas“ Brasiliens die Wohnstätten der einzelnen Familien durch niedrige Mattenwände voneinander getrennt oder die Schlafplätze in den Häusern der Nordwestamerikaner durch eine Bretterwand gegen den Innenraum abgeschlossen, bei den Kwakiutl sogar in Schlafhäuschen mit Türöffnung und kleinen Giebeldächern umgewandelt, oder es wird auf den Marquesasinseln die Trennung in Räume für



verschiedene Zwecke nur durch einen Balken auf dem Erdboden angedeutet.

Am radikalsten ist die Trennung zwischen Schlaf- und Wohngemach in den afrikanischen Viereckbauten vorgenommen, wo jedes von ihnen ein besonderes, für sich abgegrenztes Zimmer darstellt. Im Äußeren kommen jedoch diese Teilungen nicht zum Ausdruck, — überall hat man den Eindruck vollkommener Einheit und Einfachheit.

Ähnlich verhält es sich mit dem Problem des Aufbaues in Stockwerken. Im allgemeinen erstreckt sich der primitive Bau nur in einer Ebene, sei sie nun der Erdboden oder eine Versenkung oder die Erhebung eines Pfahlbaues usw. Nur selten steigert sie sich in die Höhe zu einem zweiten Stockwerk, — so in Melanesien, wo die Frauen in dem Dachgeschoß schlafen, oder in den ehemaligen Langhäusern der Irokesen, deren Dachraum als Boden und Vorratskammer diente, oder im westlichen Sudan, wo z. B. die Tabermaburgen mehrere Geschosse aufweisen. Dies aber sind seltene Erscheinungen, die im Bereiche des Rundbaues so gut wie ausgeschlossen sind.

Das Verhältnis der Räume untereinander hat also weder in ihrem Zusammenhange, noch auch in ihrer äußeren Zusammensetzung irgend eine dynamische Färbung. Dort wo im Dachgeschoß noch ein benutzbarer Raum für besondere Gemächer verwertet wird, ruht dies Obergeschoß, insoweit es innenräumlich von Belang ist, ruhig, gleichsam als Bekrönung auf dem Untergeschoß. Keinerlei dynamische Spannung zwischen den Geschossen findet statt.

Ebensowenig Spannung ist zwischen den Räumen des gleichen Geschosses vorhanden. Wir sahen vorher, wie auch bei der großen Menschenzahl und den zahlreichen Familienabteilungen der südamerikanischen Riesenbauten dennoch der Gesamtraum in der allumfassenden Kraft seiner riesigen Weite unangetastet bleibt. Dort,

wo Abspaltungen des ursprünglichen Raumes sich ergeben, erfolgt eine Teilung gewissermaßen äußerlich in der Weise, daß ein gegebenes Raumquantum zerschnitten wird, aber nicht so, daß in dem Verhältnis des einen zum anderen Raume oder zum Gesamtraum eine spürbare Abwägung zum Ausdruck kommt, die übrigens ja auch durchaus unbewußt vorgenommen sein könnte.

Der unleugbare ästhetische Reiz der naturvölkischen Bauten beruht vielmehr auf der äußeren Geschlossenheit des Baukörpers als ganzen. Dieser Eindruck der Geschlossenheit aber wird zumeist durch das übermächtige Dach vermittelt, das mit seiner Allgewalt auf den Wänden mehr lastet als ruht. Unangetastet von jeglicher Aufteilung durch Querrichtungen, Dachfenster usw., die uns so geläufig sind, erhält sich der große Zug des Daches in seiner Einheitlichkeit. Auf den untersten Stufen der Bauweise besteht die ganze Raum- und Hausumkleidung aus nichts anderem als dem Dach, — so bei den reinen Kuppel und Kegelbauten, auch bei den reinen Tonnengewölben und Keilformen. Erst später, nach der Differenzierung von Dach und Wand, tritt das Dach von seinem früheren unbedingten Herrschaftsanspruch zurück. Aber auch jetzt noch macht es sich in ungemeiner Breite und Höhe bei den meisten Giebeldachhäusern geltend. Nur in einigen Bezirken, wie dem des afrikanischen Kastenstils, der Nordwestamerikaner, Neu-Seelands usw. beschränkt sich das Dach annähernd auf die Bedeckung des Innenraumes. Sonst aber hat es eine oft erstaunliche Fülle und Kraft, die es als die Hauptsache der Behausung erscheinen läßt, — sei es nun, daß man die Dachbedeckung über die Wände tief herunterhängen läßt, sei es, daß man die Wände als Basis benutzt, auf der in großem, monumentalem Schwunge das Dach sich erhebt. Den Gipfel dieses Auftriebs zeigen die von ganz dekorativer ästhetischer Zierfreude in die Höhe getriebenen Dächer indonesischer Bauten. Dem vielfältig auftrumpfenden Baustil tritt hier die Malerei und Schnitzerei hilfreich zur Seite, — selbst ein Ein-

Welcher Zweck (mag Leiden) bestimmt die Form?

schlag von Phantastik ist dem indonesischen und dem von ihm beeinflußten Umkreise Ozeaniens nicht fremd. Es gibt dort Häuser, von denen man glauben möchte, in ihren Dächern mit den in der Mitte eingesenkten und an den Enden aufwärtsragenden Firsten, mit den monumentalen Dachaufsätzen, bunten, bemalten Giebeln, flügelhaft hochstrebenden Dachöffnungen . . . ein malerisches lebendiges Wesen gigantischer Art vor uns zu haben, ein Eindruck, der sich dann noch verstärkt, wenn solche Häuser auf Pfählen errichtet werden, also mit ihrer Unterlage sich gleichsam vom Erdboden loslösen (vergl. Häuplingshaus in Südnias, Abb. in Buschan, l. c., II, 824, Taf. 40, S. 901).

Das *dritte Hauptmoment* der naturvölkischen Bauweise ist das *Streben zur Einräumigkeit*. Diese Formulierung drückt das, was ich sagen will, freilich etwas zu prononciert aus. Es soll damit nur gesagt werden, daß wenig Räume, und zwar so wenige als tunlich, angestrebt werden. Der Sinn für vielfältige Aufteilung ist, wie wir sahen, im Bereiche der Primitivität nicht gerade verbreitet, sondern er ist das Zeichen einer verhältnismäßig hohen Kultur. Im allgemeinen begnügt man sich mit zwei Räumen, zumeist Wohnraum und Schlafraum, — horizontal übereinander, wie in Ozeanien, oder vertikal, wie in Afrika, getrennt.

Es wird diese Beschränkung von dem Umstande unterstrichen, daß die Trennung nach außen nur andeutungsweise, oft gar nicht hervortritt. Insbesondere wird bei der Kuppelhütte die innere Einteilung dem außenstehenden Betrachter durchaus nicht sichtbar, sondern es überdeckt hier das große Dach die verschiedenen Räumlichkeiten mit der gleichen einheitlichen Wölbung. Das gleiche gilt auch von den inneren, nebeneinanderliegenden Abteilungen mancher Viereckhütten, selbst von den großen nord- und südamerikanischen Sippehäusern.

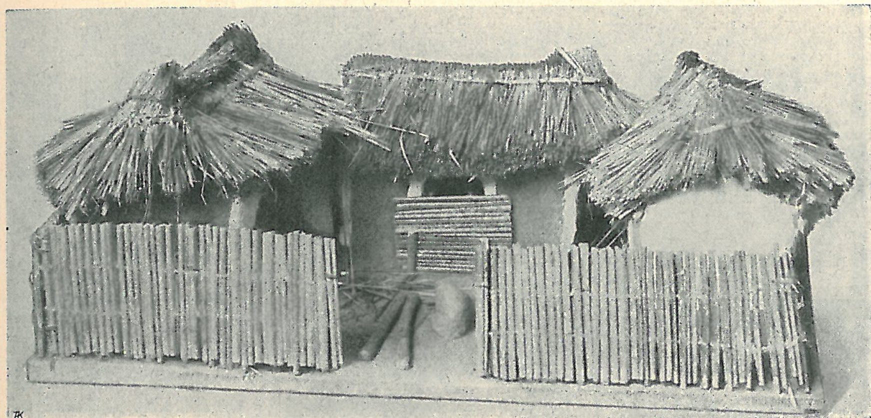
Eine besondere Sichtbarkeit kommt der Differenzierung der Räum-

lichkeiten erst in den Giebeldach-Hütten zu. Hier leuchtet die Wahrscheinlichkeit einer gesonderten Benutzung beider Geschosse sogleich ein.

4) Entwicklung der naturvölkischen Baukunst

Fragen wir nach der mutmaßlichen Entwicklungsrichtung der naturvölkischen Bauweisen, um über die geringere oder größere Primitivität ihrer verschiedenen Formen Aufschluß zu erlangen, so zeigt sich zunächst, daß die technisch geringwertigen Vorstufen der Architektur: Erdhöhle und Windschirm, bei den niedrigsten Stämmen gefunden werden. Nur in vereinzelten Fällen werden sie noch auf der nächst höheren Stufe weiterbenutzt. Von diesen beiden Grundformen ist dann die Entwicklung weiter gegangen.

Für Afrika ist die Reihenfolge mit ziemlicher Sicherheit festgelegt. A. Haberland (Buschan: „Völkerkunde", 2. Aufl., II, 444 ff.) hat unter Verwertung der Untersuchung Schachtzabels drei große „Lebenskreise" unterschieden, denen verschiedene Behausungsweisen in folgender Weise zugeordnet sind: 1. Buschmannartige Gruppen als schweifende Jäger und Sammler in Steppen und Graslandschaften, und Pygmäen als erste Menschenformen in den offenen Teilen des sonst unbesiedelten Urwaldes mit improvisierten Windschirmen und Bienenkorbhütten, — 2. großwüchsige Negroiden in den Gras- und Parklandschaften mit örtlich vervollkommneter und vergrößerter Bienenkorbhütte, die stellenweise zur zylindrischen Kegeldachhütte ausgestaltet ist, — 3. Waldstämme Westafrikas mit Viereckhütten, die aus festen Brettern, Stämmen usw. hergerichtet sind. Selbst so eigenartige Sonderformen, wie die ostafrikanischen Tembe, scheinen sich für Schachtzabel (l. c., S. 58) aus der Rundhütte entwickelt zu haben.

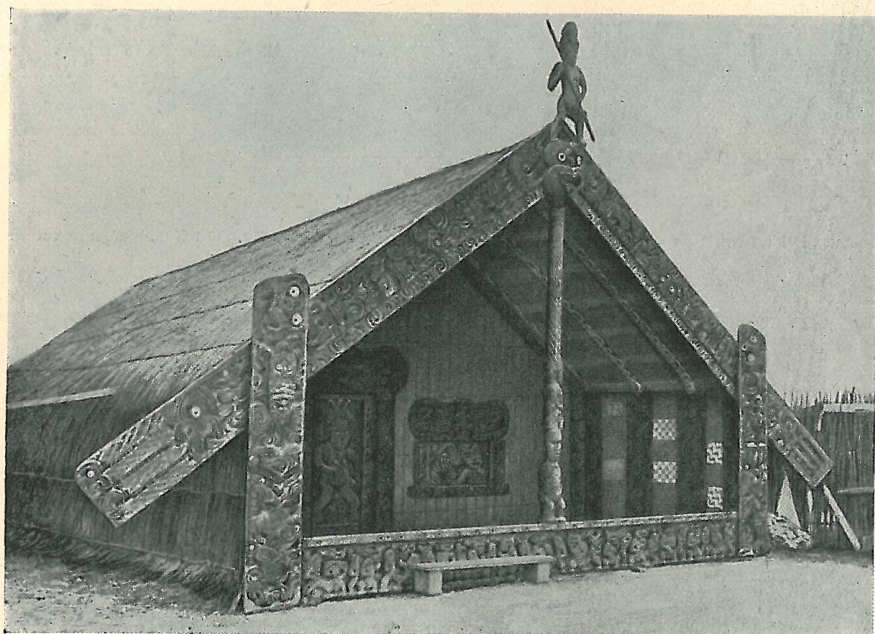


Ewe-Gehöft (Westafrika, Süd-Togo)

Aus „Eckart von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit". (Mit Genehmigung des Propyläen-Verlags in Berlin)



Rundhaus auf Samoa



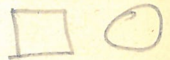
Maori-Haus

Aus „Eckart von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit", 1927. (Mit Genehmigung des Propyläen-Verlags in Berlin)

Die Reihenfolge, die hier aufgestellt wird, entspricht dem, was man intuitiv voraussetzen mochte: den Anfang macht die primitivste, technisch unvollkommenste Art, das Ende wird von der technisch fruchtbarsten, wenn auch in Afrika nicht so wie in der Südsee wirklich ausgenutzten Bauweise beherrscht, — zwischen beiden steht als Verbindung eine hochentwickelte Form der ersten Stufe.

Für Ozeanien hat Graebner eine analoge Reihe von Entwicklungsstufen in „Kulturkreisen" veranschaulicht: 1. die altaustralische mit Windschirmen, — 2. die westpapuanische Kultur mit Kegeldachhütte, — 3. die ostpapuanische Kultur mit rechteckigem Hausdach mit Giebelform, — 4. die eigentlich melanesische Kultur mit rechteckiger, auf Pfählen ruhender Giebeldachhütte, oft mit einer Art Vordach, — 5. die weiteren Kulturen, malaiischer, polynesischer, mikronesischer, indonesischer Art, bedienen sich dann der Giebeldachhütte in ihren jeweiligen Sonderformen.

Für Amerika existieren entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen der Bauformen noch nicht. Es scheint aber, als ob auch in Nordamerika die gleiche Reihenfolge, wie in Afrika und Ozeanien vorliegt, insofern die ältere Bauweise den runden Grundriß, die spätere Bauweise den rechteckigen Grundriß verwertet. Nur für die Eskimos von Labrador und die Zentraleskimos besteht hinsichtlich der Priorität beider Formen Ungewißheit (Sarfert, l. c., S. 159, 177 und dagegen Krickeberg in Buschans „Völkerkunde", 2. Aufl., II, 86). „Aber im allgemeinen", meint Sarfert (l. c., S. 136) in vorsichtiger Ausdrucksweise, „kann man sich teilweise des Eindrucks nicht enthalten, daß der Rundstil ursprünglich der herrschende war, neben dem als überlegener Konkurrent der Viereckstil auftrat . . . Diesen Gesamteindruck erhält man auch bei der Beantwortung der Frage nach der Verteilung der beiden Formen auf die Wirtschaftsstufen. Da ergibt sich, daß der Rundstil hauptsächlich



an den Hütten der Jäger bevorzugt wurde, sich jedoch auch an festen Häusern gehalten und fortentwickelt hat. Immerhin ist es auffällig, daß der Viereckstil an den drei Zentren nordamerikanischer Kultur seine Hauptverbreitung besitzt. In dieser Tatsache bekundet er seine praktische Überlegenheit in höherer Kultur."

Im großen Umfange einer allgemeinen Kulturkreislehre hat P. W. Schmidt („Der Mensch aller Zeiten", III, 1, 79 ff.) die folgenden Kulturkreise mit ihren zugehörigen Wohnarten unterschieden: 1. exogam-monogamistischer Kreis mit Windschirmen oder halben und ganzen Bienenkorbhütten, — 2. exogam-geschlechtstotemistischer Kreis, ebenso, — 3. exogam-gleichrechtlicher Kreis, ohne Spezifikation der Bauart, — 4. exogam-vaterrechtlicher Kreis mit Kegeldach-Rundhütte, — 5. exogam-mutterrechtlicher Kreis mit Rechteckhütte und Giebeldach, — 6. frei-mutterrechtlicher Kreis mit Pfahlhausbau, — 7. frei-vaterrechtlicher Kreis, ohne Spezifikation der Bauweise.

In diesen Aufstellungen ist überall die gleiche Tendenz deutlich sichtbar, den Ausgang vom Windschirm und der Bienenkorbhütte zu nehmen und über die Kegeldachhütte zum Viereckbau zu führen. Schon früher hatte Schurtz (in seiner „Urgeschichte der Kultur", S. 413 ff.) sich intuitiv ein gleichartiges Bild von der Entwicklung gemacht, wenn er auch in einer für die damalige Zeit charakteristischen Weise unter den Tendenzen des Bauens gerade die Raumbildung ausgelassen hatte (l. c., S. 419 f.).

Ein Sonderproblem innerhalb jener Entwicklungsreihe ist die Ableitung der Viereckhütte. Es ist interessant zu sehen, daß Schachtzabel (l. c., S. 49) bei der Analyse der afrikanischen Stilformen einerseits an der üblichen These festhält, daß der Viereckbau aus einem erhöhten, doppelten Tafel-Windschirm (s. oben S. 52) entstanden sei, daß er aber andererseits die besondere Entstehung der ostafrikanischen Tembeform aus der Rundhütte, als Folge der

Windverhältnisse auf dem Hochplateau, für möglich hält (l. c., S. 58). Im allgemeinen aber ist jene erste Erklärungsweise das Echo der allgemeinen Auffassung. Diese scheint besonders für das typische Rechteckhaus mit Giebeldach des Südseegebietes Geltung zu haben, indem man hier „das Gebäude aus einzelnen tafelförmigen Schirmen zusammensetzt, in der Art, wie wir aus Spielkarten ein Haus aufbauen" (Schurtz, l. c., S. 430).

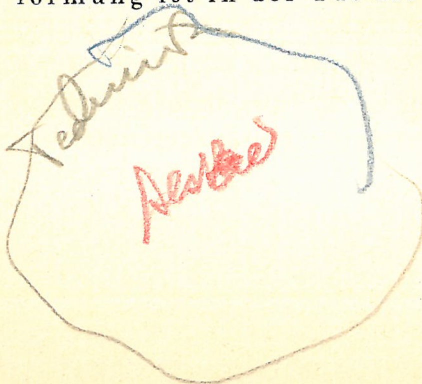
Die Entwicklungsgeschichte der reinen Viereckformen der Puëblobauten ist vorläufig noch ungeklärt. Man könnte geneigt sein, sie im Sinne der Schachtzabelschen Hypothese aus Rundbauten entstanden zu denken. Es stimmte hiezu, daß in den Puëblodörfern neben den rechteckigen auch Kammern mit rundem Grundriß sich finden und daß solche Räume religiösen Zwecken dienten. Da nun religiöse Formelemente erfahrungsgemäß ein längeres Dasein haben als profane, so liegt die Annahme nahe, in den rundgrundrissigen „Kivas" (neben denen es auch noch rechteckige gab!) die ältere Form zu erblicken.

Führen wir uns die Entwicklung der naturvölkischen Baukunst noch einmal zusammenfassend vor, so kann man zwei Wege unterscheiden, in denen sie sich vom Wetterschirm her entwickelt: die eine Richtung führt vom runden Wetterschirm über die Bienenkorbhütte zur zylindrischen Kegelform, — die zweite Richtung führt vom viereckig-keilförmigen Wetterschirm zur Viereckhütte mit Giebeldach. Dieser zweite Weg wird anscheinend nur auf einem höheren Kulturniveau eingeschlagen, während sich die tiefere Primitivität mit Rundbauten begnügt. In beiden Fällen jedoch zeigt sich das Bestreben, eine geschlossene Einheit zu schaffen, — eine Tendenz, die sich bei den Rundbauten natürlich weit stärker durchsetzt, als bei den Viereckbauten. Auch hier, wie sonst so oft, scheint die höhere Entwicklungsstufe eine Auflösung der ursprünglichen Einheit anzukündigen. Immerhin ist die tatsächliche Auswirkung



dieser Auflockerungstendenz in diesem Falle nicht groß. So vielfältige Ausprägungen der primitive Baustil gesucht und gefunden hat, so sehr hat er sich immer von dem Urbilde der geschlossenen Raumform leiten lassen.

Man kann nicht umhin, hierin ein Nachwirken der ursprünglichen Höhlenform zu erkennen. Von Anfang an scheint ein Wettstreit zwischen Höhle und Wetterschirm bestanden zu haben. In jener spricht sich das Haften an der Erde, im Wetterschirm der Trieb zur Höherentwicklung aus. Der Wetterschirm ist die Grundlage für die technische Weiterbildung geworden. Aber es ist deshalb nicht richtig, in ihm auch die ästhetische Grundform zu sehen. Denn sein Wesen besteht gegenüber der Höhle in seiner Offenheit, während das Wesen der Höhle gerade die Geschlossenheit, Einräumigkeit und der Wert der Bedachung ausmachen. Aus dem Zusammenwirken beider elementarischer Formen, des Wetterschirms und der Höhle, ist die primitive Wohnung hervorgegangen. Das technische Übergewicht hat, wie schon ausgesprochen wurde, der Wetterschirm gehabt. Daß aber das ästhetische Übergewicht dem weiterwirkenden Gefühl des Höhlenhaften zu eigen ist, zeigt sich in jenen drei von uns aufgewiesenen Kennzeichen der naturvölkischen Bauweise: Einräumigkeit, Geschlossenheit, Übergewicht des Daches — Kennzeichen, die ebenso der Höhle zu eigen sind. W. Wundt („Völkerpsychologie", III [1908], S. 248) hat intuitiv diesem Sachverhalt insofern Rechnung getragen, als er die Kegelhütte als die Nachbildung der Erdhöhle bezeichnete, die ins Freie verlegt und unter dem Einfluß des Zeltbaues entstanden sei. — Das ästhetische Urbild der primitiven Raumformung ist in der Tat die Höhle.



alle offenen Häuser in warmen Gegenden sprechen dagegen!

5) Psychoanalytische Deutung des räumlichen Urbildes

Die bisherigen Erörterungen haben ergeben, daß die im Grundgefühl der Höhle wurzelnde Haltung der primitiven Bauweise unter den verschiedensten Klimaten, wirtschaftlichen Verhältnissen und Kunststilen in grundsätzlicher Gleichartigkeit sich erhält. Es erhebt sich nun die Frage nach dem inneren Grunde dieser merkwürdigen Beharrlichkeit. Dieser Grund muß sehr stark und in einer tiefen Schicht der naturvölkischen Mentalität verankert sein. Läge er nahe dem Bewußtsein, vielleicht sogar in der Sphäre des Bewußtseins, so hätte er jenen vielfachen Eindrücken der Außenwelt gegenüber nicht standhalten können.

Im Sinne neuerer Historik möchte man an den geschichtlichen Ausgangspunkt denken und meinen, daß eben der Ursprung in der Felshöhle auf das nachhaltigste die weitere Entwicklung beeinflußt habe. Das ist gewiß richtig. Aber diese Begründung reicht keineswegs aus. Sie übersähe die Neben- und Zwischenstufe der höhlenartigen Bauten: den Wetterschirm. Sie erklärt auch keineswegs die Übergewalt des Höhlengefühls, selbst unter der Voraussetzung, daß die Höhle die ursprünglichste und einzige Wohnung des Urmenschen gewesen wäre. Denn der historische Ausgangspunkt bedeutet als solcher durchaus keine innere Zwangsläufigkeit der Entwicklung innerhalb bestimmter Grenzen. Gerade die Baukunst legt dafür ein lautsprechendes Zeugnis ab, da spätere hochkultivierte Baustile nur bei historischer Analyse allmählich auf ihren Ausgang in primitiverer Bauweise zurückzuführen sind. Die Möglichkeit solcher Spannungen beweist vielmehr, daß in dem einheitlicheren Gebiet der primitiven Baukunst ein inneres Prinzip von einer Mächtigkeit gewaltet haben muß, das allen inneren und äußeren Einflüssen siegreich Widerstand leistete.

Kein rein historisches Moment kann solche Allgewalt ausüben, sondern nur eine unbewußte, organisch gegebene und bluthaft wirksame Tendenz des menschlichen Daseins.

Wir befragen zunächst einmal die psychoanalytische Literatur, ob sich in ihr ein Wegweiser für die Lösung unserer Problematik findet. Besteht unsere Annahme einer tiefwurzelnden Veranlagung zu Recht, so können wir darauf rechnen, in der Deutung der mythologischen Sprachbilder und Vergleiche einen wichtigen Fingerzeig zu finden. C. G. Jung („Wandlungen und Symbole der Libido", S. 200) formuliert den Sinn solchen Vergleiches zunächst im allgemeinen für das Bild einer ganzen Stadt: „Die Stadt ist ein mütterliches Symbol, ein Weib, das die Bewohner wie Kinder in sich hegt." Und er erläutert diesen Satz durch eine Reihe von Beispielen, wie diese: „Es ist daher verständlich, daß die beiden Muttergöttinnen Rhea und Kybele die Mauerkrone tragen. Das Alte Testament behandelt die Städte Jerusalem, Babel usw. wie Weiber . . ." Otto Rank unterstützt solche Deutung, indem er („Um Städte werben" in „Internat. Zeitschr. für ärztl. Psychoanalyse", II [1914], S. 50 ff.[1]) die Vergleiche heranzieht, welche den Liebesakt durch die Eroberung einer standhaften Festung verdeutlichen, und indem er die bewältigte Stadt als Muttersymbol nachweist.

Weiterhin bezeichnet Jung auch die Kiste oder Lade als weibliches Symbol, — sie bedeutet den „Mutterleib, was den älteren Mythologen eine ganz bekannte Auffassung war" (l. c., S. 202).

Zwischen Kiste und Stadt steht das Haus als solches in seiner Isoliertheit. Muß man beide Extreme als Weib-Symbole und speziell als Mutter-Symbole deuten, so wird man nicht fehlgehen, auch in der vermittelnden Vorstellung die gleiche Tendenz wirksam zu finden.

---

1) Wiederabgedruckt in der 4. Auflage von Rank: „Der Künstler" (Imago-Bücher Nr. I), Wien 1925.

Th. Reik (in „Internat. Zeitschr. f. ärztl. Psychoanalyse", II [1914], S. 59 ff.) weist darauf hin, daß unter den „Symbolisierungen des Frauenleibes" neben der Festung, dem Garten usw. auch das Gebäude als Symbol des Frauenleibes auftritt.[1] Der wesentliche Zug liegt wiederum darin, daß Insassen wie Kinder beherbergt werden. So sagt denn auch H. Zulliger („Beiträge zur Psychologie der Trauer- und Bestattungsgebräuche" in „Imago", X. Bd., 1924, S. 225): „Der Herd ist als Symbol für das Genitale genügsam bekannt, das Haus als solches für die Mutter."

Speziell für die Traumsymbolik hat Freud selbst in seiner Aufführung von Beispielen typischer Symbole („Traumdeutung", Ges. Schr., III. Bd., S. 70 f.) dargetan, daß Zimmer zumeist Frauenzimmer bedeuten.

Nach der Bedeutung des Bauwerkes und des Zimmerraumes als mythologischen und Traumsymbols des Frauenleibes, und zwar besonders des Mutterleibes, zeigt sich weiterhin ein analoger Sinn im Bild der Höhle. Auch hier kann uns die Untersuchung der mythologischen Symbolik durch C. G. Jung nützlich sein. Denn er hat gefunden, daß verwandte Vorstellungen, wie z. B. Golf, Abgrund, tiefes Tal zwischen hohen Bergen die Vagina, speziell den Mutterschoß bedeuten (Jung, l. c., S. 264) und ferner, was sinngemäß hieher gehört, daß der Höhlendrache die „furchtbare Mutter" bedeutet (Jung, l. c., S. 340 A2), — wie das Haus, so gilt also auch die Höhle als Repräsentanz des Mutterleibes.

Alb. Dietrich („Mutter Erde", 2. Aufl., S. 101) unterstützt solche Deutung durch den Hinweis darauf, daß gemäß der „ältesten, echten Volksreligion" die Erdgrube mit dem weiblichen Schoß für identisch

1) Man vgl. auch über Symbole des Frauenleibes die Kapitel „Erde, Paradies", „Stadt, Festung", „Verschlossen" und „Tor, Tür, Fenster" bei Storfer: „Marias jungfräuliche Mutterschaft. Ein völkerpsychologisches Fragment zur Sexualsymbolik", Berlin 1914.

erklärt wurde (vergl. O. Rank: „Psychoanalyt. Beiträge zur Mythenforschung“, 2. Aufl., 1922, S. 28 ff.).

So führt denn auch Freud („Traumdeutung“, Ges. Schr., III. Bd., S. 70) an, daß neben Dosen, Schachteln, Kästen usw. auch Höhlen den Frauenleib bedeuten können.

Die nahe Verbundenheit des naturvölkischen Hauses mit der Erde, wie sie sich zumal in den mehr oder minder versenkten Häusern und in dem Material des Schnees usw. nicht minder als in der genealogischen Verbindung zwischen Erdhöhle und Haus ausspricht, legt die Frage nach dem Verhältnis der Erde zum menschlichen Geschlecht innerhalb der mythologisierend-symbolisierenden Vorstellungswelt nahe. Auch hier zeigt sich das gleiche Ergebnis wie bei der Untersuchung der beiden vorangehenden Probleme: die Erde wird regelmäßig als ein weibliches Wesen, und zwar als die Mutter aufgefaßt. „Mutter Erde“ ist ein allgemein gebräuchlicher Ausdruck der naturvölkischen Religionen, — einige der ergreifendsten Masken Westafrikas verdanken dieser Konzeption ihren Ursprung. (Vgl. E. v. Sydow: „Kunst und Religion der Naturvölker“, S. 51 und Abb. in E. v. Sydow: „Kunst der Naturvölker . . .“, S. 108 f.) Bei Nord- und Südamerikanern, Afrikanern, Eskimos usw. wird die Mutter Erde als Gottheit verehrt. Diese Grundvorstellung ist es, welche alle Kinder aus der Erde quellen und wachsen läßt. Alb. Dietrich („Mutter Erde“, S. 20) fügt dieser Feststellung hinzu: „Ich wüßte nicht, daß es wirklich echten Volksglauben gäbe, der die Herkunft der Kinder in einer Weise auffaßte, die nicht mit dieser Grundvorstellung zusammenginge“. Die Fülle der Beispiele, die Dietrich aufführt und aus denen die Erhöhung der Erde zu einer mächtigen Gottheit im Bereiche der alten ägyptischen, griechischen usw. Religion hervorgeht, beweist die breite Basis für die mythologische Formulierung im organischen Bewußtsein, — gerade für die letzten Jahrhunderte der antiken Religionen prägt er den Satz, daß die Isis-Religion

als Dienst der mütterlichen Weltgottheit „ihre innerste, eigentliche Religion“ bedeutet habe (l. c., S. 85, vergl. O. Rank, l. c., S. 46).

Wir haben nunmehr eine dreifache Schichtreihe vor uns: Erde, Erdhöhle, Behausung, — eine genealogische Reihe, die durchwaltet ist von der gleichen urbildhaften Einfühlung der menschlichen, primitiven Auffassung, die in den drei Dingen Symbole des weiblichen Körpers, besonders des Mutterleibes sieht. Das Primäre bei solcher Interpretation durch die Naturvölker, den Volksglauben antiker Kulturen, und die Traumarbeit unserer Zeitgenossen ist das sexuelle Gefühl der Anziehung durch das weibliche, besonders das mütterliche Wesen. In ihm muß also auch der Impuls liegen, der die Behausung der Naturvölker in ihrer Form hervortreibt und beherrscht. Am durchgreifendsten offenbart er seinen innersten Instinkt in jenen Bauformen, die durch Einräumigkeit, Geschlossenheit sich auszeichnen. Es müßte demnach die Kuppelhütte, bezw. das Kuppelzelt in seiner einfachsten Form die primitive Baugesinnung am reinsten ausdrücken. In der Tat steht sie am Anfang aller eigentlichen Baukunst, die erst nach dem Gebrauch und der Überwindung des Wetterschirmes einsetzt.

Wie aber erklären sich die anderen Formen der naturvölkischen Bauten: zylindrische Kegeldachhütten, Viereckbau mit Giebeldach usw.? Wir haben früher gesehen, daß die größte Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß die Rundbauten allerorts die frühere und die Viereckbauten die spätere Stufe der Entwicklung bilden. In jenen beiden Fällen ist ein Element sichtbar, das dem ursprünglichen Antrieb fremd ist; es drückt sich besonders in der Differenzierung von Dach und Wand aus, abgesehen vom eckigen Grundriß. Es macht sich in diesen Veränderungen, Verfremdungen ein deutlicher Einschlag zivilisatorischer, rechnerischer Überlegung geltend, der dem Beginn nicht wesensgleich ist, dessen Art lediglich in der Reproduktion der Mutterleibshöhlung besteht. — Nahe liegt



hier der Gedanke, in solchen Abweichungen den Ausdruck des spezifisch männlichen Geistes zu sehen. Die Diskussion eines Einwandes jedoch wird zeigen, daß diese Annahme falsch ist.

Dieser Einwand könnte nämlich darauf Bezug nehmen, daß das Innere des Frauenleibes keine erogene Zone an sich sei, — das sexuelle Moment fehle also. Dies ist gewiß richtig, insofern die Erotik von seiten des Weibes her aufgefaßt wird. Tatsächlich aber ist die Libido „regelmäßig und gesetzmäßig männlicher Natur, ob sie nun beim Manne oder beim Weibe vorkomme und abgesehen von ihrem Objekte, mag dies der Mann oder das Weib sein" (Freud: „Drei Abhandl. zur Sexualtheorie", Ges. Schr., Bd.V, S. 94; vgl. Ferenczi: „Versuch einer Genitaltheorie", 1924, S. 42). Nun aber ist für den Mann das Leibinnere der Frau durchaus ein Gebiet, das erotische Bedeutung hat. Denn Ferenczi hat darauf hingewiesen, daß „die zentrale Tendenz der Wiederkehr in den Mutterleib beide Geschlechter gleicherweise beherrscht" und daß sowohl Schlaf, wie auch Genitalakt eine Rückkehr zum Intrauterinleben bedeuten (l. c., S. 41, 49). Zu dieser letzteren Rückwendung ist praktisch jedoch nur der Mann in der Lage. So hat er die eigentliche Vollzugkraft des rückwärts gerichteten Triebes. Das architektonische Gebilde ist demnach, seiner Struktur als Nachahmung der Mutterleibshöhle zum Trotz, ein Ausdruck der männlichen Erotik. Die weitergehende Fortbildung der ursprünglichen Rundanlage des geschlossenen Einraumes kann daher nicht dem männlichen Sinn zu verdanken sein, sondern muß, insofern die ästhetische Funktion in Frage kommt, die Angelegenheit einer überbiologischen, zum mindesten außerbiologischen sublimierenden Geistigkeit sein.

Diese Hypothese liegt nahe. Aber wir könnten uns auch zunächst mit der in psychoanalytischen Kreisen geläufigeren Auffassung begnügen, daß in jenen Weiterentwicklungen eine komplizierte Verdrängung in die Erscheinung träte. Abgesehen von allen zivili-

satorischen Überlegungen würde es sich dann nur um negative Baumethoden, wenn wir so sagen dürfen, handeln, bezw. um Baumethoden mit negativem Sexualsinn. — Auf dies Problem und seinen grundsätzlichen Sinn werden wir späterhin wieder zurückkommen, sobald wir die psychoanalytische Kunstphilosophie besprechen (Kapitel IX).

IV. KAPITEL

DIE SEXUELLE GRUNDLAGE DER PLASTIK

1) Die Vorstufen der Plastik

Wir sprechen dort von Vorstufen der Plastik, wo volle, kubische Formen als symbolische Repräsentanten von geistig-körperlichen Wesen gebraucht werden, — so der Stein, der Baum, der Pfahl usw. In diesen Fällen können wir der Einfachheit halber von dem Material ausgehen, da die eigentlich plastische Formung noch fehlt. Wir fragen dann nach der Bewertung jener Symbole in den Mythen und Kulten der Naturvölker.

Von einem Steinkultus im eigentlichen Sinne kann nur in vereinzelten Fällen gesprochen werden. So hören wir von Stämmen Zentral-Australiens, die in bestimmten religiösen Zeremonien unbearbeitete Steine verwenden, die als Repräsentanten von Geistern der Vorwelt gelten (Spencer und Gillen: „The native Tribes of Central Australia", S. 172, 180, 187, 201). Die Eskimos verwandten Steine als Repräsentanten von Menschen, um mit Hilfe magischer

Riten und pfleglicher Behandlung der Steine Abwesende vor drohender Gefahr zu schützen (Fr. Graebner: „Das Weltbild der Primitiven“, 1924, München, S. 24). Bei afrikanischen Hirten werden Naturgötter auch in Steinen verehrt (Graebner, l. c., S. 69). In der Südsee wurden auf der Osterinsel Steine als Fischgötter verehrt (J. Thomson: „Te Pito te Henua . . .“, S. 537). In Samoa galten zwei polierte Steine als Regengötter (Frazer: „Belief in Immortality“, II, 187). Auf der melanesischen Niuguria war ein Stein das Ahnenbild des Tepu (Parkinson: „30 Jahre in der Südsee“, S. 527). Bei vorderasiatischen Stämmen Indiens versinnbildlichen aufrechtstehende Steingruppen die Ahnenfiguren (Th. Achelis: „Die Religion der Naturvölker“, 1909, S. 84).

In diesem Zusammenhange sind vermutlich auch die *Steinobelisken auf künstlichen Hügeln* zu nennen, von denen aus den Südseeinseln Pitcairn, Levuta, Hervey, Tongatabu, auch aus Indonesien: Zentralcelebes, Borneo, Sumatra, Nias, berichtet wird. Es fragt sich freilich, ob mit diesen Steinsetzungen reale Darstellungen Verstorbener oder Götter gemeint sind. Urteilt man nach der heute üblichen Sitte ähnlicher Steinsetzungen in Südost-Asien, so würde man nach deren Analogie Ehrenzeichen für Verstorbene, Erinnerungszeichen an Opferfeste, Altäre, Opferaltäre für Götter, Denkmäler für gefallene Krieger erblicken müssen, — die Seelen der Vorfahren benutzten die Steine als Ruhestätte (Buschan: „Völkerkunde“, 2. Aufl. II, 928 f.). Eine Symbolisierung und Verkörperung fände also nicht statt.

Bekanntlich ist in ähnlicher Weise die eigentliche Bedeutung der steinzeitlichen Steinsetzungen Alt-Europas problematisch. Auf der einen Seite hält sie die neuere Forschung für Ruhesitze „der im Luftraum sich bewegenden Seele“ (Schuchhardt: „Alteuropa“, 1919, S. 78). Auf der anderen Seite interpretierten mittelalterliche Schriftsteller, wie St. Patrick in Irland, analog dem Volksglauben, der in

solchen Steinen oft versteinerte Menschen sah, diese Steinsetzungen z. B. als Königsidol im Kreis von begleitenden Göttern (Hastings Encyclop. of Rel. and Eth., XI, 878). Es muß der eigentliche Sinn wie für diese prähistorischen, so auch für die vorgeschichtlichen Menhirs usw. der Naturvölker dahingestellt bleiben.

Ein weit größeres Feld haben wir vor uns, sobald wir uns dem *Baum-Kult* zuwenden. Denn der Baum spielt unter den frühen Kultobjekten eine hervorragende Rolle. Von einer allgemein gefühlten Lebensgemeinschaft bis zur bestimmten Repräsentation dehnt sich der Kreis der Beziehungen. So erklärte ein Neger Südnigeriens: „Jawohl, wir sagen: dieser hier ist unser Leben — der große Baum; und das ist auch der Grund, weswegen wir ihn nicht abhauen wollen. Wenn ein Mann erkrankt oder wenn eine Frau sich ein Kind wünscht, dann opfern wir diesem großen Baum und, falls nicht Oso'ovo den Kranken zu sich ruft, geht sein Wunsch in Erfüllung" (E. Clodd: „Animism", London 1906, S. 74). Ähnlich werden in Dahomey neben den anderen Hauptgottheiten, Schlange und Meer, prächtig gewachsene Bäume verehrt, — man betet zu ihnen, opfert ihnen in Zeiten der Krankheit (Burton und Wilmot: „Mission to Gelele, King of Dahomey", 1864, II, 140).

Als *mythologischen Hintergrund* der afrikanischen Baumverehrung hat L. Frobenius den Glauben der Afrikaner an die Abstammung des Menschen aus Bäumen angeführt, der bei den Sulu, Herero, im Kongogebiet verbreitet sei (L. Frobenius: „Die afrikanische Baumverehrung" in „Aus allen Weltteilen", 1895, S. 293, vgl. ferner auch L. Frobenius: „Die Kunst der Naturvölker" in Westermanns Monatsheften, 1895/96).

Außer aus Afrika sind uns auch aus der *Südsee* und *Amerika* Berichte über heilige Bäume bekannt.

Während in jenen oben angeführten Beispielen Bäume und Haine eine allgemeine Heiligkeitsqualität haben, gewinnt sie stellenweise

einen präziseren Charakter durch die Verbindung mit dem Ahnenkult. Deutlich tritt er in dem hochentwickelten Baumkultus der Herero hervor, die den heiligen Baum mit dem Zuruf begrüßen: „Heilig bist Du, unser Ahnherr!" (Hastings l. c., I, 448.)

Hier wird es nun alsbald deutlich, daß mit den Bäumen Stäbe und Pfähle in einem engen Zusammenhang stehen. So spielen heilige Stäbe bei den Herero eine Rolle, denn bei Opferungen gebrauchen sie „heilige Stäbe von Bäumen oder Büschen, die den Ahnen geweiht sind. Man taucht sie in Milch, ehe man trinkt, und setzt ihnen bei Opfermahlzeiten das Opferfleisch immer zuerst vor, da sie gleichsam die Ahnen vertreten. Manche bewahren diese Stäbe, die vielleicht die letzten Reste von Ahnen-Bildern sind, in Bündeln, mit Amuletten behangen, auf den Zweigen des auf der Opferstätte stehenden Opferbusches, Makera, auf, der den Altar vertritt" (Ratzel: „Völkerkunde", 1895, II, 48; W. Schmidt: „Religion der afrikanischen Naturvölker", S. 192). So stellt man in Akwapim bastumwundene Stecken vor die Haustür als Schutzmittel gegen böse Geister oder als Träger der gegen Feinde gerichteten Verwünschungen oder man verteidigt im Kongogebiet die Früchte des Feldes gegen Diebe durch Pfähle mit Kräuterbüscheln oder gegen den bösen Blick durch geschnitzte Stäbe bei den Lendu (Literaturnachweise bei L. Frobenius: „Die bildende Kunst der Afrikaner" in den Mitteil. der Anthropolog. Ges. in Wien, 1897, S. 4 ff.). — In der Südsee herschte auf Sta Cruz der Brauch, daß nach dem Tode eines vornehmen Mannes ein Holzstab in seinem Hause aufgestellt wurde, um ihn zu repräsentieren; dieser Stab wird erneuert, bis der Tote in Vergessenheit gerät (Hastings Encyclop. of Rel. and Eth., I, 431). — Dieser Stabverehrung gleicht der Brauch der Gesellschaftsinsulaner der Südsee, Holzklötze zu bekleiden, mit Öl zu bestreichen und anzubeten (Th. Achelis: „Religion der Naturvölker", 1909, S. 83).

Mit größerer Kraft als der hl. Stab tritt der heilige Pfahl neben den hl. Baum. Und es ist interessant zu sehen, daß diese Form der symbolisierenden Plastik einen wesentlich präziseren Charakter trägt, als die frei wachsende Gestalt des Baumes selbst. Denn der Pfahl vertritt vielfach Denkmäler für Verstorbene. So hat Schweinfurth aus dem Bereiche der afrikanischen Bongo das Grab eines ihrer Ältesten abgebildet: es ist ein von Pfosten eingefriedigter Steinhaufen mit Votivkrug, vier eingekerbten Votivpfählen und mit zwölf Holzfiguren, welche die in Prozession vom Grabe ausgehende Familie des Verstorbenen, mit diesem Toten an der Spitze, darstellen. Diese 12 Figuren sind Pfähle, zum Teil mit menschlichen Kopf und Phallus, zum Teil auch mit Armen, zum Teil sind es aber nur einfache Pfähle, bei denen der Hals durch Kerbe markiert ist und von denen ein paar auch weibliche Pudenda eingeschnitzt zeigen (Schweinfurth: „Artes Africanae", Taf. VIII, Fig. 7). Die Kerbe jener vier Votivpfähle bezeichnen nach der Erklärung der Eingeborenen je einen Feind, den der Verstorbene im Kriege erschlagen hatte (Schweinfurth: „Im Herzen von Afrika", 1918, S. 150ff.).

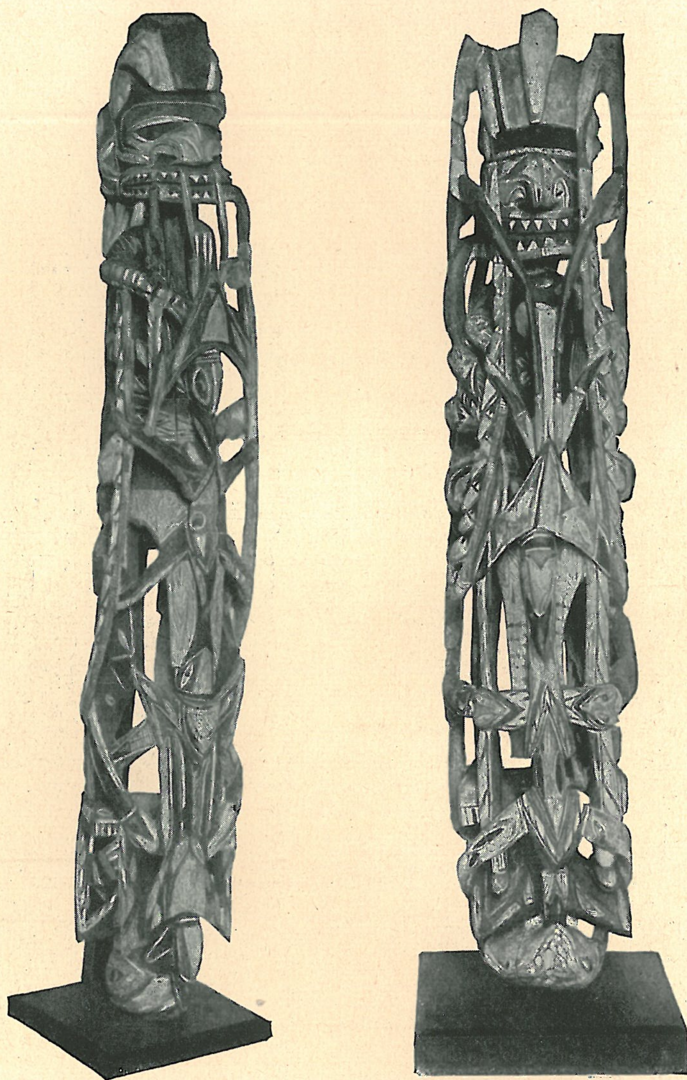
So stellten denn auch die südwestafrikanischen Damara und die Dinka am Weißen Nil bei ihren Opfern die Vorfahren durch Pfähle dar, denen man das Fleisch zuerst vorsetzte (Th. Achelis: „Religion der Naturvölker", 1909, S. 83).

Außer bei Opferungen und Begräbnisstätten tritt der heilige Pfahl auch bei Jünglingsweihen auf. So beschreibt Junod einen wichtigen Tag solcher Zeremonien bei den Magwamba und Ba-Pedi (zit. nach Moritz Zeller: „Die Knabenweihen", Bern, 1923, S. 27): „Gegen das Ende der Beschneidungszeit werden die Zöglinge eines Morgens mit dem Rufe geweckt: »Paßt auf! Ihr sollt den Großvater begrüßen!« Sie müssen sich im Hofe auf den Rücken legen und schreien: »Guten Tag, Großvater, — guten Tag, Großvater!« Von oben ertönt eine Antwort: »Seid gegrüßt, meine lieben Kinder!«



Ulifigur aus Neumecklenburg

Aus „Eckart von Sydow, Exotische Kunst — Afrika und Ozeanien". (Mit Genehmigung des Verlags Klinkhardt & Biermann in Leipzig)



Totenfestfigur aus Neumecklenburg

Aus „Eckart von Sydow, Exotische Kunst — Afrika und Ozeanien". (Mit Genehmigung des Verlags Klinkhardt & Biermann in Leipzig)

Hinaufschauend erblicken sie eine lange, aufrechtstehende Stange, an der in ziemlicher Höhe ein Schwanzgürtel und ganz oben ein weißer Bart zu bemerken ist. Es ist der »Mulagaru«. — Der »Mulagaru« ist eine mächtige Stange, die man in aller Stille in das Lager der Beschneidung bringt, wenn die Schulzeit fast zu Ende ist. Während der Nacht graben die Alten und Hirten mitten im Hofe ein tiefes Loch für sie. Dann klammert sich irgendein Verwegener an das äußerste Ende und man richtet ihn mit der Stange in die Höhe. Ein Wust von weißen Haaren, in dem er verborgen ist, stellt den Bart des Alten dar. Dies Spiel wiederholt sich nun an jedem Morgen, bis die Knabenschule geschlossen wird. Die Beschnittenen dürfen sogar dem Großvater ihre Klagen vortragen . . . Dem tieferen Sinne nach stellt diese Zeremonie die Zulassung der Beschnittenen zum Leben in der Stammesgenossenschaft dar. Sie treten gewissermaßen in Gemeinschaft mit dem Vorfahren, der ihnen in der geheimnisvollen Dunkelheit des Morgens oben von der Stange her antwortet" (Berichte über andere Knabenweihen, in denen Baumstangen eine wichtige Rolle spielen, s. in M. Zeller, l. c., S. 76).

Dieser Gebrauch heiliger Pfähle erhält ein noch stärkeres Relief, sobald wir einen Blick auf die uns kulturgeschichtlich näher stehenden archaischen Kulturen werfen, die das Mittelmeer umlagern. Bei den Ägyptern fand im Osiriskult ein Kultpfahl, der ein konventionalisierter Palmbaum war, Verwendung. In Babylonien und Assyrien spielt der heilige Pfahl bereits auf den ältesten Siegelzylindern in Gemeinschaft mit Baum und Gottesbild eine Rolle. Solche Pfähle, häufig vom Symbol ihrer Gottheit bekrönt, bezeichneten in frühester Zeit die Grenzen der Heiligtümer. In Phönizien läßt sich der Übergang vom heiligen Baum zum Pfahl mit Symbolen nachweisen; hier waren auch die Türpfosten des Tempels heilig. Die alten Israeliten statteten

ihre heiligen Plätze mit Säulen und Pfählen aus, die gern unter lebenden Bäumen errichtet wurden und von beträchtlicher Dicke und Höhe waren. Solche Pfähle gehörten auch bis zur Zeit des Königs Josiah zur Kultausstattung des Jerusalemer Tempels und anderer Heiligtümer. Im hebräischen Kultus wurden diese Pfähle beschnitzt und galten als menschliche Figuren — sie wurden deshalb bekleidet und Frauen webten Behänge für sie (Hastings Encyclopaedia of Religion and Ethics unter „Poles and Posts").

2) Formen der Plastik



Als realisiertes Werk der eigentlichen Plastik gilt uns ein Kompromiß zwischen der plastischen Kunstform an sich, die auf dem Zusammenspiel kubischer Massenformen und der Nachbildung organischer Körperlichkeit beruht. Das Geheimnis jeder guten Plastik liegt in diesem Durchdrungensein des organischen Lebens von Formkräften kubischer Art, sei es, daß diese offensichtlich zu Tage liegen, sei es, daß sie gleichsam nur das Skelett, das Traggerüst für die verführerische Schönheit des Fleisches und die bezwingende Kraft der Muskeln bilden. In diesem Sinne mag man, wie üblich, zwei Pole und von ihnen beherrschte Hauptprovinzen unterscheiden: abstrakte und naturalistische Plastik. Im Gebiete der Abstraktion überwiegt also der mathematische Einschlag, im Gebiete des Naturalismus die beobachtete Glied- und Körpersprache der Natur.

Es tritt aber im Gebiete der naturvölkischen Kunstübung zu diesem naturhaften Einfluß konkurrierend hinzu ein anderer Strom, der unserer modernen Zeit fast völlig fremd wurde, der aber in unserer Vergangenheit von sehr bedeutendem Einfluß war, — dies ist der Einfluß visionärer Phantasie-Gestaltungen, insbesondere von Zwitterbildungen aus Wesen der wirklichen Natur, — vor allem

handelt es sich um die Ineins-Setzung menschlicher und tierischer Körper.

Abstrakte Kunstwerke

Wir unterscheiden zunächst zwei große Gruppen abstrakter Werke, je nachdem die Struktur der Grundformen, auf welche man jeweils Körper, Kopf und Gliedmaßen zurückführen kann, rund oder eckig sind, — analog dem gleichen Einteilungsprinzip für die Baukunst. Es zeigt sich alsbald, daß die runden Formen zahlenmäßig außerordentlich überwiegen. Nur einige Masken sind eckig, als flaches spitzes Dreieck (Karolineninsel-Maske, Abb. in E. v. Sydow: „Exotische Kunst", Taf. 37) oder als in eckig gebrochenen Flächen den Kopf umgebende Umhüllung (Kameruner Maske, ebendort, Taf. 6) oder als flaches Viereck (Aueto-Maske, Abb. in E. v. Sydow: „Kunst der Naturvölker", S. 342 f.). Unter den Plastiken findet sich anscheinend kein einziges Beispiel, das seine Figuren im viereckigen Kubus darstellte.

Diese Sätze gelten von den Figuren und Masken, sofern sie als Ganzes betrachtet werden. Aber auch in den Einzelzügen verlieren sich die eckig-kubischen Formen unter denen, welche rundlich gegeben sind. Wohl setzt da und dort der Unterkiefer scharf und rechtwinklig vom Halse ab (Ahnenfiguren der Bissagos-Inseln, Abb. in Vatter: „Religiöse Plastik der Naturvölker", 1926, S. 157), wohl erhebt sich manchmal die Nase mancher Masken in ebenso scharfkantiger, prismenartiger Weise (Baluba-Maske, Abb. ebenda, S. 154), wie sich etwa auch die Lippen in viereckigem Rand oder in achteckigem Pflock nach vorn schieben (Abb. ebenda, S. 110) oder wie bei den Kunstwerken der Puëblo-Indianer eine scharfe Brechung der geraden Linien üblich ist (Abb. in E. v. Sydow: „Kunst u. Religion der Naturvölker", Taf. 60). Aber verglichen mit der Fülle anders, naturhafter gestalteten Materials sind diese Beispiele verschwindend

gering an Zahl und Bedeutung. Wohin man auch blicken mag, ist die Rundung das bevorzugteste Ausdrucksmittel der primitiven Plastik.

Dies bedeutet zunächst ganz allgemein, daß der Grundriß der Basis der Figuren, und in überwiegender Zahl auch der Masken, rund ist. Die Figuren stehen also auf einer Sockelplatte, die rund ist, — sie knieen auf runden Unterlagen und sie heben auch überall runde Sitzflächen in die Höhe. Nur in seltenen Fällen, wie etwa bei der Bekrönung der Szepter, stehen sie auf länglich-viereckigem Grunde oder sie sitzen, wie die Führer der Bakuba (Abb. in E. v. Sydow: „Kunst der Naturvölker", S. 131) auf viereckiger Unterlage. Aber auch in diesen Fällen ist die Formgebung der Statuetten selbst von dem Prinzip der Rundung her beherrscht. Im allgemeinen aber ist diese Differenzierung von Figur und Unterlage so selten, daß ihre Beispiele wiederum gegenüber jenen gleichermaßen in Figur und Unterlage rund geformten Plastiken verschwinden.

Der figürliche Aufbau zur Höhe ist nicht minder auf eine oben abschließende Rundung hin angelegt. In breiter Rundung wölbt sich oben der Schädel und in breiter, dekorativer Geste erhebt sich oft oben darüber die Frisur. Als Konkurrent tritt daneben die zugespitztere, kegelhafte Form auf, sobald sich die Frisur, wie bei vielen Uli-Figuren, als spitzer Kamm in die Höhe hebt.

Dies gilt von der Einzelfigur. Gilt aber auch unvermindert vom Aufbau mehrerer Figuren. Die Gruppierung gleich- und nebengeordneter Figuren ist selten, fast nur auf Szeptern von Negerführern und auf Gefäßen der Habe im Nigerbogen fristet sie ein isoliertes Dasein. Wo sich sonst die primitive Phantasie an Zusammenstellungen figürlicher Art wagt, türmt sie sie mit Vorliebe übereinander, so daß sich die Figuren mit immer erneuertem, groß gewölbtem Abschluß nach oben hin aneinander fügen.

Manche afrikanischen Portalskulpturen lassen solchen Aufbau oben mit dem breiten, runden Rücken eines Tieres enden und erreichen

so einen besonders starken Eindruck der Rundung. Nordwestamerikanische Totempfähle enden oben mit Vorliebe in stumpfem oder spitzem Kegel.

Diesem allgemeinen Aufriß und Grundriß der primitiven Plastik ordnet sich die Durchbildung der Figuren selbst gleichartig ein. Auch sie ist durch und durch vom Prinzip der runden Formen belebt und beherrscht. Kugel, Kegel, Walze — dies sind die drei Grundformen, aus deren künstlerisch tief beherrschter Kraft die abstrakten Bildwerke Afrikas, Ozeaniens, Amerikas leben und wirken. Bei ihnen ründet sich der Kopf zur Kugel. Er erhebt sich auf einem Hals, der einer schlanken Walze gleicht. Der Hals sitzt auf einem Leib, der sich wie ein Faß oder wie eine Walze von Beinen tragen läßt, die ihrerseits wiederum geknickten, dünnen, abgeplatteten Walzen gleichen. Die ganze Gestalt steht auf Füßen, die oft genug einen annähernd elliptischen Umkreis haben und von der Sohle sanftgerundet zum Bein anwachsen. Die Arme gleichen zumeist wiederum dünnen Walzen und die Finger ihrer Hände haben, wie auch oft die Zehen ihrer Füße, etwas, das an Rechen-Zinken erinnert. Die Brüste der Frauen sind überwiegend als vollgefüllte, niederstehende Kegel, seltener als kaum entwickelte, knospenhafte Halbkugeln gegeben. Wo auch immer man Einzelheiten prüft, zeigt sich der gleiche Instinkt für die abstrakte Form. Dann ist etwa in der allgemeinen Wölbung des Gesichtes eine rundliche Einsenkung für die Augen, aus der dann wiederum die Augäpfel rund vorquellen, — manchmal nur wenig sich über den Grund erheben, hin und wieder mit ungeheurer Wucht nach vorn starren. Auch die Nasenflügel wölben sich rund. Und meist rund wie eine Halbschale stilisiert hebt sich das Ohr vom Schädel ab.

Der Zusammenklang all dieser stereometrischen Formgebilde ist oft von erstaunlicher Kraft und oft von einem bewundernswerten Reiz. Die ganze Fülle des menschlichen Daseins in ihrer natur-

nahen Kräftigkeit lebt in jenen mächtigen Uligestalten Neu-Mecklenburgs: aus den breiten, walzenförmigen Beinen erhebt sich zunächst ein doppelter Antrieb und Auftrieb, trifft sich in dem walzenförmigen, dickmassigen Körper, quillt auf in den beiden rundlichen Brüsten und schlägt glühend zusammen in dem übermächtigen Schädel. Es umgürtet und umrankt den Körper in der ganzen Höhe und Breite bis zur Brustpartie ein Geschlinge von dünnem, rundlich gebogenem, rundgewölbtem Gestänge in schlangenhaften Windungen. Mächtig schießt auch die spitz endende Walze des Phallus nach vorn. Alles ist hier Kraft, Fülle, strömendes, stürzendes Dasein, — rücksichtslos, nirgends unterbunden oder radikal gebrochen, prall straffen sich die Walzen der Beine und des Leibes und der Arme und des Phallus und der Schlangenwindungen rund umher. Über all diesem Aufwand der Kraft aber thront der riesige Kopf mit seiner breiten Massigkeit, in deren Mitte ein besonderes Kraftfeld im etwas flacher eingesenkten Gesicht ausgespart ist: über dem breiten, schmalen Mund hebt sich die mächtige Habichtsnase aufwärts zu den beiden strahlenden Augen hinauf, senkt sie sich von ihnen wieder raubvogelhaft auf die Linie des Mundes zurück.

Der zarteste Reiz ist mit solchen angeblich und anscheinend rohen Mitteln nicht minder ausdrückbar, als die Kraft. Außerordentliche Gestalten hat das Kongogebiet geschaffen. Da haben wir vor allem jene weiblichen Figuren, die sitzen oder knien und vor, oft zwischen den Beinen, eine offene Almosenschale halten. Es gibt hier Frauengestalten, die ganz von stereometrischem Formgefühl beherrscht zu sein scheinen. Etwa jene Sitzende des Urua-Gebietes, deren Beine, stracks vorgestreckt, zunächst fast krüppelhaft anmuten, — ruhig sitzt sie da mit ihrem walzenförmigen, leicht nach unten hin anschwellenden Körper, — mit ihren röhrenförmigen Armen und rechenhaften Handfingern, die das ebenmäßige Rund der Schale halten, — über den kaum ab-

fallenden, platten Schultern erhebt sich die kurze Rundstange des Kopfes und trägt ein kugelrundes Haupt, dessen Gesicht nur zart in den Augen und dem schmalen, gradlinigen Mund, etwas härter in der Nasenpartie modelliert ist. Alles scheint hier stereometrisch einfach und roh hingesetzt. Und doch liegt in dem Beieinander und Zueinander dieser einfachen Körperlichkeit ein Zauber, für den man sich des allzu abgegriffenen Ausdrucks: überirdisch, nur mühsam enthält.

In der Tat liegt das Geheimnis gerade dieser Primitivität, die nicht naturalistisch und auch nicht phantastisch ist, in dem selbstverständlichen Zusammenspiel der organischen Natur mit abstrakt geometrischer Form. Daß das Eine in das Andere gewaltlos und wie gewachsen übergeht, dies ist es, was uns Menschen der Neuzeit so sehr erstaunt. Wir kennen beides: Abstraktion und Naturalismus, — dieser ist weich und selbstgefällig-gefühlvoll, jener ist hart und reflektiert. Eine Einheit beider Richtungen ist keinem Künstler geglückt, seit die Fülle des Mittelalters im Barock verbrauste! Der Akzent der naturvölkischen Bildnerei liegt dabei in ihren besten Werken gefühlsmäßig auf dem inneren und äußeren Übergewicht des abstrakten, stereometrischen Elementes.

Gewiß gibt es auch im Bereiche der abstrakten Kunst Dekadenzerscheinungen, so z. B. die amüsante Genreplastik der Aschantineger, deren Körper und Glieder aus gebogenen Röhren und geraden Walzen besteht, auch hier kann das Prinzip der Machart als solcher nicht als das Wesentliche des Künstlertums bewertet werden.

Naturalistische Plastik

Die Verlegung des Akzentes auf die naturalistische Seite der Synthese bedeutet den Abweg ins Organische hinab. Kleine und große Figuren der Balubahäuptlinge (Abb. in E. v. Sydow: „Kunst und Religion der Naturvölker“, Taf. 20 f.) stehen da vor

uns mit Schwert und Schild, Amulett und Leopardenfell, — auch sie noch mit überragender Breite und Länge des Kopfes, dünnem, walzenförmigem Hals, breiterer Walze des Körpers, unregelmäßigerer Doppelwalze der Beine auf breiten Fußwölbungen. Aber es ist nicht bloß das kleine, sauber ausgearbeitete Vielerlei des Schmuckes und der Bewaffnung, das sich der Stereometrisierung entzieht, sondern das Übergewicht des Haftens am organischen Gegenstand prägt sich auch im Ausdruck und in der Form des Gesichtes aus, — denn hier strebt alles nach akkurater, zierlicher Ausführung der Augen, der Nase, der stutzerhaft gedrehten Bartspitzen, der Tätowierungslinien und schließlich der sorgfältig aufgemachten Haartracht. Hier ist kein Massengewicht mehr vorhanden, um im Getriebe solcher Mannigfaltigkeit der äußeren Interessiertheit den mächtigen Ballast urtümlicher Schwere hinzuzufügen. So erstaunlich die Sorgfalt der Ausarbeitung ist, so erschreckend die Leere an innerem Gehalt. — Von dem gleichen Abstieg zeugten die Bronzen Benins in der Mehrzahl ihrer völkerkundlich nicht uninteressanten Gebilde, in die so mancherlei europäischer Einfluß gedrungen scheint. Aber wie immer man den Kunstwert dieser und anderer naturalistisch beeinflußter Werke einschätzen mag, so bleiben ihre Charakteristika wichtigerer Art vielfach noch von der abstrakten Grundlage her bestimmt. Denn das Wesentliche ihres wachsenden Naturalismus spricht sich in der Bildung des Gesichtes, in der größeren Geschmeidigkeit der Glieder und Schultern, in der hin und wieder weitgehenden Lockerung der Haltung aus. Das Kugelhafte des Schädels tritt zurück, aber die Walzenform des Leibes, oft auch der Beine bleibt meist erhalten.

Die Naturalistik hat dort allein höhere Werke geschaffen, wo die schwächere Kraft der Abstraktion auf ein Übergewicht einer breit flutenden Naturkraft stieß, wie im Kameruner Gebiet. Das was dem eigentlichen, primären Bildnertum, also dem schöpferischen

Ertasten von kubischen Einheiten abgeht, wird hier von der anderen Seite, von Gefühl für das organische Fleisch und Muskelgefühl, ersetzt. Das Maß der Kräfte, das auf solche Weise im Kunstwerk lebendig wird, macht dann auf viele Betrachter den gleichen Eindruck, als wenn der Hauptakzent auf dem wahrhaft Künstlerischen stünde. Benin ersetzte das künstlerische Manko durch gesellschaftliche Routine, das Kameruner Grasland ergänzt sich aus dem vitalen Kraftgefühl, — in beiden Fällen wächst ein Zwittergebilde hervor, angesichts dessen die Enttäuschung nach einiger Zeit nicht ausbleibt.

Was hier von afrikanischen Bezirken ausgesagt wurde, kann analog an anderen Hauptgebieten etwa der amerikanischen Kunst festgestellt werden. So z. B. bei den Nordwestamerikanern. Es gibt dort Masken von einer erstaunlichen Macht an kubischer Prägung und Verhältnisfügung (Abb. in L. Adam: „Nordwestamerikanische Indianerkunst“, S. 19, 22, 43; E. v. Sydow: „Kunst und Religion der Naturvölker“, Taf. 18), daneben aber auch malerisch gewordene, in plastischer Beziehung durchaus abgeschwächte Gesichter, die aber hin und wieder einen geistig belebteren Ausdruck tragen und daher den europäischen Betrachter (wie Breysig) zu dem gleichen irrtumsvollen Beifall verführt haben, der den Beninbronzen zuteil wurde. So wird in Nordwestamerika der formale Mangel durch sentimentale Impulse ersetzt.

Phantastische Plastik

Das Gebiet des Visionären mit seinen Schöpfungen phantastischer, meist grausiger Vorstellungen und Formgebilde, zerfällt in zwei große Bezirke: den der reinen Phantasieprodukte und den der Zwitterbildungen, welche naturwahre, aber in Wirklichkeit verschiedenartigen Wesen angehörende Einzelelemente des organischen Lebens zu einer paradoxen Einheit vereinigen.

Die erste Gruppe, die reinen Phantasien, mag man wiederum in zwei Gruppen teilen, deren eine diejenigen Bildungen umfassen würde, welche durch radikale Ornamentalisierung phantastisch geworden sind, — deren zweite Gruppe ein selbständiges Organisationsprinzip, gleichsam ein Leben quasi-organischer Artung, enthalten würde.

Insoweit der Eindruck des Phantastischen durch das Übermaß der Ornamentalisierung erreicht ist, kommen oft erstaunlich graziöse und reiche Formgebilde zustande, denen aber das Moment der tiefgreifenden eigentlichen Wirkung fehlt. Unvergleichlich tiefere Schichten als die, welche das ästhetische Gefallen erregt, werden angesichts der Dämonenmasken eigentlicher Prägung wach, — der Dämonenmasken, welche ein von innen her fundiertes Leben zu tragen scheinen, dessen organische Ausprägung lebenskräftig, aber uns fremd ist. Hierher gehören vor allem die Masken und Doppelmasken der Nordwestamerikaner, sei es nun die schauerliche Maske des Menschenfressergesichtes der Hamatsa, seien es die Klappmasken, die innen einen anderen Dämon als außen oder aber innen das Gesicht eines Menschen und außen das Gesicht des Totemtieres zeigen. Erstaunliche derartige Masken mit schiefstehenden Mäulern und Nasen haben wir von den Irokesen Nordamerikas (Abb. in Vatter: „Religiöse Plastik der Naturvölker", S. 117). Ihnen stellen sich gleichwertig zur Seite die furchtbar verzerrten Göttergestalten Hawais (Abb. in E. v. Sydow: „Kunst und Religion der Naturvölker", Taf. 41), die wild entstellten Gesichter der Alaskaeskimos mit blutbeflecktem Auge, verzogenem Mund (Abb. ebendort, S. 44 f.) usw.

Während hier entstellende Übertreibung am Werk ist, verbindet die zweite Hauptgruppe der phantastischen Plastik menschliche mit tierischen Zügen und führt durch diese Methode der Zwitterbildung zu den seltsamsten Produkten, die an er-

greifender Stärke jenen früher genannten Dingen in nichts nachgeben. So setzt diese Zwitterbildung in Borneo an menschliche Gesichter große Flügelohren (Abb. bei Vatter, l. c., S. 130), bekrönt in Afrika viele menschliche Gesichter mit Hörnern (Abb. in E. v. Sydow: „Kunst und Religion...“, S. 117, Taf. 18), setzt menschlich blickende Augen in Tierkopfmasken des Kameruner Graslandes (Abb. in E. v. Sydow: „Kunst und Religion . . .“, Taf. 3), fügt besonders gern bei den Eskimos von Alaska menschliche Dämonengesichter dem ganzen Leibe der Tiere, wie Otter, Schwäne usw. an, so daß diese Tiere jene Dämonen zu tragen und die Dämonen die Tiere zu beherrschen scheinen (ebendort, S. 40 f.), steckt in die Mundwinkel neukaledonischer menschlicher Kultfiguren Eberzähne (Abb. in Hausenstein: „Barbaren und Klassiker“ Taf. 26, 31), setzt den Tikis von Neuseeland den Kopf schief auf den Rumpf, drückt in Benin einem Manne statt seines Kopfes den eines Welses auf den Leib (Abb. in Hausenstein, l. c., Taf. 68).

Läßt man nun noch den Blick über all die Willkürlichkeiten der Zusammenfügung von menschlichen Körperteilen und Gliedmaßen schweifen, so trinkt man den Kelch des Schauerlichen und Grotesken bis zur Neige. Denn da setzt man in Alaska etwa Arme und Füße unmittelbar an den Kopf an (Abb. in E. v. Sydow: „Kunst der Naturvölker“, S. 278), läßt auf den Neuen Hebriden das Gesicht in Brusthöhe hervorwachsen (Abb. ebendort, S. 202), zerrt auf den großen Hareiga-Masken der Baining das Gesicht weit auseinander (Abb. ebendort, S. 185).

Die eigentliche Plastizität all dieser Fabelwesen, deren Träger in der Ekstase die betreffenden Dämonen zu verkörpern glauben, ist durch ihre Phantastik gemindert. Denn sowohl das Übermaß an Ornamentalisierung als auch das Willkürliche der Erfindung bringt einen malerischen Einschlag herzu, der oberhalb des runden Aufbaues und der

runden Grundlage ein Reich visionärer Schau begründet. Der innerliche Eindruck jedoch gerade der phantasievollsten Formgebilde ist weit intensiver als der jener abstrakten und naturalistischen Bildnereien. Bei ihnen fühlt man sich weniger bewogen, das rein Künstlerische zu betrachten, das doch schließlich kubischer, ertastbarer Art sein muß, als nach der Gefühls- und Geisteslage zu spüren, aus welcher all diese ganze Gespenster- und Schreckenswelt hervorging. Möchte man die abstrakte Kunst für den Stamm des Baumes der primitiven Kunst erklären, so würde man in der phantastischen Kunst seine Blätterkrone erblicken, die vom Winde hin- und hergerissen, von seltsamen Säften bunt gefärbt, von unweltlichen Gestirnen farbig beleuchtet wird. Das dennoch Erstaunliche und Bewunderungswürdige ist: daß auch die phantastischesten Gebilde noch einen Grund von gutem, starkem Formbewußtsein ihr eigen nennen, — sie sind keineswegs völlig aus der Art geschlagen.

3) Das Wesen der naturvölkischen Plastik

Die Zusammenfassung der wesentlichen Eigenarten der naturvölkischen Plastik ist verhältnismäßig einfach. Ihre Merkmale bestehen in den folgenden drei: Blockeinheit, Übergewicht des Kopfes gegenüber dem Körper, Tendenz zur Einfigürlichkeit. Sie gelten nicht bloß von der figürlichen Schnitzerei, sondern auch von den Masken. Freilich muß man die Masken nach Bildern oder Originalen beurteilen, in denen die Kopfaufsätze im Zusammenhang mit den jeweiligen Kostümen stehen. Dann sieht man, wie das Maskengesicht sich nicht mit der Gewalt, die man von den meisten isolierten Museumstücken her gewöhnt ist, abhebt, sondern daß es die spitz oder rund zulaufende Bekrönung eines großen Kostüms bildet, das die menschliche Figur des Trägers

durchaus verhüllt und unkenntlich macht. Es ist verschieden, wie die Maske das Kostüm bekrönt oder sich in die wallende Mähne der Haare, Federn usw. einbettet, im ganzen bleibt doch das gleiche Verhältnis gewahrt, das auch der Einzelfigur eigentümlich ist: das Übergewicht des Gesichtes und die übermächtige Bekrönung des Körperkostüms durch die Maske selbst, — mag auch der Wille eines durchaus malerisch-anorganischen Zusammenspieles aller Einzelfaktoren danach streben, in der Maske alle Elemente des Erstaunenden und Erschreckenden zu sammeln und wieder ausstrahlen zu lassen. Das Walzenhafte der runden Einheit des Kostüms tritt nicht minder hervor, wenn es auch weniger fühlbar hart und tastbar gemacht worden ist durch die leichte Verschiebbarkeit der Kleidung, das Strahlende, Flatternde der Federn, Blätter, Büschel usw. Auch die Blockeinheit wird durch die Gewandung für das Ganze der Maskerade gemindert, aber nicht aufgehoben.

4) Die Entwicklung der naturvölkischen Plastik

Die geschichtliche Entwicklung der primitiven Plastik läßt sich nicht mit der gleichen annähernden Sicherheit feststellen, wie die der primitiven Architektur. Denn den Pygmäen und Pygmoiden, in denen man auf völkerkundlicher Seite die wahrscheinlichsten Vertreter der Urbevölkerung zu sehen geneigt ist, fehlt jegliche Art bildnerischen Triebes. Dort aber, wo sich der Drang zur plastischen Arbeit produktiv geäußert hat, finden sich die verschiedenen Arten der Bildnerei nebeneinander. Immerhin hat es viel Wahrscheinlichkeit für sich, *eine Linie zu ziehen, die von der symbolischen Andeutung durch fragmentarische Wiedergabe zur Darstellung der ganzen organischen Figur reicht.* Dies ist die „Entwicklung“, insofern die Veränderung von der Frage der

Durchsetzung des Naturalismus her beurteilt wird. Formuliert man die gleiche Veränderung vom Standpunkte der künstlerischen Form, so würde man vom Übergange einfacher Formen und Formgebilde zu ihrer komplizierteren Art sprechen. Beide Formulierungen drücken das gleiche von beiden Seiten des Kompromisses aus, den jedes Kunstwerk darstellt.

Legen wir nun diese Richtlinie einer zeitlichen Anordnung der primitiven Werke zugrunde, so erinnern wir uns zugleich der Stufenfolge, die Leo Frobenius in frühen Arbeiten aufgestellt hat. Ihr Leitgedanke ist die These, daß die Entwicklung vom heiligen Pfahl über den Schädelpfahl zur plastischen Figur geführt habe. Dem Schädelpfahl, das heißt dem Pfahl, der mit Schädeln bekrönt wird, um Tote zu ehren, weist er also eine wichtige Rolle zu. Frobenius verweist, um dies glaubhaft zu machen, auf die vielfach in Afrika bezeugte Sitte, die Schädel von Angehörigen und Sklaven als Grabzierde zu verwerten: „So ragen in allen Teilen Afrikas auf den Gräbern der Fürsten und Vornehmen die auf Stangen befestigten Schädel derer, die den Edlen ins Jenseits begleiten, empor" (L. Frobenius: „Bildende Kunst in Afrika", S. 5). Aber anscheinend überschätzt Frobenius doch die Bedeutung dieser Opfergaben für die Entwicklung der bildenden Kunst. Denn er zieht selbst die theoretisch notwendige Folgerung aus jener Voraussetzung, wenn er weiterhin schreibt: „Die Extremitäten wurden angefügt, sie waren mit anderer Bewegungsfreiheit ausgestattet als die Körpersäule" (L. Frobenius: „Kunst der Naturvölker", S. 599), — die vier Gliedmaßen wären also frei von der Fessel der Frontalität. In der Tat wäre dies die Folge gewesen, falls der Originalschädel auf der Spitze des Stangenleibes die primäre Einheit gebildet hätte. Jene theoretische Folgerung Frobenius' trifft nun in der praktischen Wirklichkeit nicht zu. Sondern die Gliedmaßen sind überall in den Bannkreis der Frontalität einbezogen und unterwerfen sich ihm willig, so daß sie sich im kubischen

Umkreis des Pfahlgrundrisses halten. Denn fast nirgends überschreitet der Umfang des Kopfes den Umfang des Pfahles, den er bekrönt, — auch die von Frobenius selbst abgebildeten Beweisdokumente seiner These unterstützen diese insofern keineswegs. Wir werden also nur von einem teilweisen Einfluß des Schädelkultes sprechen können.

Übrigens genügt es keineswegs, um unser Problem zu klären, einzig darauf hinzuweisen, daß von zahllosen Stellen der Erde Mitteilungen über Schädelkultus vorliegen. Das Wesentliche ist vielmehr die Frage, ob ein Zusammenhang zwischen diesem Kult und der Form der primitiven Plastik nachzuweisen ist. Unter diesem Gesichtspunkt aber schrumpft das Material zusammen. Die hauptsächlichsten Dokumente haben wir nur in den Schädel-Korwaren Holländisch-Neu-Guineas und in den modellierten Schädeln des übrigen Neu-Guinea, ferner der Neuen Hebriden. Aber damit ist das wesentliche Material anscheinend erschöpft, soweit es primärer Natur ist, also die Originalschädel verwertet, um daraus integrierende Teile von Kunstwerken zu machen oder ihnen selbst den Anschein einer künstlerischen, zum mindesten einer künstlichen Faktur zu geben. Es ist dabei zu bemerken, daß aus den Schädelkorwaren sich kaum irgend eine wirkliche Plastik herleiten läßt. Denn diese müßte doch einen ähnlich mächtigen Umfang gehabt haben wie jene breit untersetzten Schädelbehälter. Auch den modellierten Schädeln Neu-Guineas scheint keine direkte Nachfolge beschieden gewesen zu sein, — umsoweniger, als wir nicht hören, daß sie auf Stäbe oder Pfähle gesteckt worden seien. Gerade für Afrika fehlt jegliche Nachricht über eine etwaige Gepflogenheit, Schädel zu modellieren und zu bemalen. So fehlt selbst im Hauptgebiet seiner Theoretik für Frobenius das Mittelglied, dessen seine Ableitung der Plastik bedarf. Nur eine nicht gut verbürgte Nachricht aus dem Bereiche der westafrikanischen Pangwe hat in der Tat einen analogen Inhalt. Teßmann berichtet nämlich, daß die Körbe mit Ahnenschädeln früher gleichsam als Inhaltsangabe ein Paar männ-

licher und weiblicher Figuren getragen hätten, die sich später von den Körben losgelöst hätten, — daneben gibt es auch Köpfe auf kurzen Stöcken, die Teßmann für den ältesten derartigen Typus hält.

Denkt man an einen wirklichen Einfluß des Ahnenkultes auf die Entwicklung der bildenden Kunst, so muß man den ganzen Körper des Menschen zum Ausgangspunkte nehmen, aber nicht einen Teil. Der Totenkult also, nicht der Schädelkult muß den Übergang vom Pfahl zur Bildnerei veranlaßt haben. Und zwar die Darstellung des Verstorbenen selbst am Grabe oder an der Stelle, wo der letzte Schicksalsschlag ihn traf, oder Darstellungen, die dazu dienten, seine Seele zu beherbergen, oder einfach Erinnerungsbildwerke, wie die der Bakubahäuptlinge. Dieser Zusammenhang geht nicht bloß andeutungsweise aus jenen Nachrichten Teßmanns im allgemeinen hervor, sondern er gewinnt auch eine volle Unterstützung in der Plastik der Neuen Hebriden Neu-Guineas, Neu-Seelands, Britisch-Kolumbiens, Nias', des Pueblogebietes, Kameruns, des Kongogebietes, die durchaus von den Vorbildern der ganzen Gestalt beeinflußt ist. In diesem Zusammenhange soll das Interesse keineswegs geleugnet werden, das dem Gesicht als dem bevorzugten Schauplatz der pietätvollen Porträtkunst zuteil wird. Aber dies Interesse ist eingebettet in das allgemeinere, das der Bewahrung und Darstellung des ganzen Körpers gilt. So sind denn auch, abgesehen von jenen holzgeschnitzten Köpfen bei den alten Pangwe und den Bronzeköpfen von Benin, Darstellungen bildnerischer Art von Gesichtern und Köpfen kaum erhalten, — zu den Masken, an die man hierbei sogleich denkt (z. B. die des Kreuzflußgebietes in Nordwest-Kamerun), gehört unabänderlich ein ganzes Maskenkleid.

Als wahrscheinlichste Entwicklungsreihe der primitiven Plastik kann uns nunmehr diese Abfolge erscheinen: zuerst der Pfahl, dann unter dem Einfluß des Ahnenkultes die an-



Maske Sisu des Sulkastammes

Aus „Parkinson, 30 Jahre in der Südsee“. (Mit Genehmigung des Verlags Strecker & Schröder in Stuttgart)



Totempfahl der Haida-Indianer

Aus „L. Adam, Nordwestamerikanische Indianerkunst". („Orbis pictus".) (Mit Genehmigung des Verlags Ernst Wasmuth A. G. in Berlin)

deutungsweise Beschnitzung des Pfahles, endlich die Ganzfigur in ihrer Selbständigkeit. Innerhalb der letzten Gruppe wäre in diesem Sinne die abstrakte Art an den Anfang, die naturalistische an das Ende zu stellen.

Wie man sich nun auch im einzelnen die Entwicklung denken möge, so besteht doch die Tatsache innerhalb des Gebietes der figürlichen Plastik, daß die Grundform des Pfahls auch von der entwickelten Kunst in ihren Grundzügen beibehalten wird. Selbst wenn man den genetischen Zusammenhang beider Arten der Plastik: jener Andeutung der Figur im Pfahl und diese bildnerische Darstellung im Rundblock, für fraglich halten möchte, auch dann bleibt ihre formale enge Verwandtschaft zweifellos bestehen, denn die künstlerische Grundform der primitiven Bildnerei ist neben der Kugel die Walze. Die Kugel nimmt aber keinen selbständigen oder gar gegensätzlichen Formcharakter gegenüber der Walze ein, sondern paßt sich ihrem Durchmesser an. So ist die Walze, also das gleiche Element, das formal auch den Pfahl bestimmt, das maßgebende Moment im formalen Aufbau der Figur. Als Nüancierung tritt nur bei der Plastik hinzu, daß ihre Gestalt im Kunstwerk, insofern sein ganzer Aufriß betrachtet wird, als kegelförmig zugespitzt oder halbkugelig abgerundet erscheint. Das plastische Urbild, von dem die primitive Skulptur immer ausgeht und von dem sie sich nicht befreit, ist demnach die walzenförmige Gestalt, kegelförmig oder rund oben endend. Aus ihm entwickelt sich die naturvölkische Plastik mit ihren drei Merkmalen: der Blockeinheit, Übermächtigkeit des Kopfes und der Tendenz zur Einfigürlichkeit. Im Hintergrund weit steht der heilige Baum, aus dem der heilige Pfahl hervorgegangen scheint. (Nach Meringer: „Indogermanische Forschungen" bedeutete unser Wort „Bild" vielleicht ursprünglich den behauenen Pfahl.)



5) Psychoanalytische Deutung des plastischen Urbildes

Die fast ausnahmslose Geltung der Struktur-Gesetzlichkeit in der primitiven Plastik in ihren drei Sondermomenten der Blockeinheit, des Übergewichtes des Schädels und der Tendenz zur Einfigürlichkeit zeugt von einer überraschend starken innerlichen Gemeinsamkeit der naturvölkischen Bildnerei. Wie ist sie zu erklären? Wir sahen schon früher, bei unseren grundsätzlichen Erörterungen, daß es nicht genügt, ideelle Gründe anzuführen und sich auf durchgängige Gleichartigkeit der Geistes-Haltung und Welt-Auffassung zu berufen. Diese Hinweise sind nicht bedeutungslos, aber sie erläutern nur die eine Seite, geben nur den einen, den geistigen Aspekt der fraglichen Angelegenheit. Wir fragen aber jetzt, weitergehend, nach der anderen Seite der Problematik: nach der organischen Grundlage. Genauer spezifiziert sich die Frage dahin: wo ist die erotische Zone zu suchen, in welcher der plastisch sich äußernde Instinkt der Naturvölker wurzelt?

Es kann sich also nicht darum handeln, daß wir uns mit einem Hinweis auf die geschichtlich vermutbare Entwicklung der Plastik vom Pfahl zur Freiplastik begnügen könnten. Selbst wenn unsere Konstruktion durchaus unangreifbar wäre, würde sie für unseren Zweck keineswegs ausreichen. Denn sie erklärt nicht bis zum Letzten die merkwürdige grundsätzliche Strukturgemeinschaft der Plastik aller Verschiedenheit der Länder und Rassen zum Trotz. Vom Pfahl aus hätten alle möglichen andersartigen Entwicklungen ihren Weg nehmen können — warum kennt die Primitivität so gut wie gar nicht die mehrfigurige Gruppe? warum nicht die Schrägansicht? warum nicht die „richtige“ Verhältnisabwägung des Kopfes? — jeweils mit ganz wenigen Ausnahmen. Warum hat

vielmehr, positiv ausgedrückt, die Grundform des Pfahles eine so große Faszination für all diese Völkerschaften gehabt, daß sie ihre Plastik widerstandslos von ihr beherrschen ließen, sodaß selbst in der höchsten Steigerung ihrer Phantastik diese Form immer noch als grundlegend erkannt werden kann und muß?! Welche Bedeutung symbolischer Art hat die Gestalt des Pfahles gemäß den Befunden der psychoanalytischen Forschungen?

Die mythologische Bedeutung des Pfahles hat C. G. Jung („Wandlungen und Symbole der Libido", S. 211 ff., 265 f.) hinreichend geklärt. Er zeigt zunächst, daß Bäume als Symbole von Göttinnen galten: „Der Lebensbaum ist wohl zunächst ein fruchttragender Stammbaum, also ein Mutterbild. Zahllose Mythen belegen die Abstammung des Menschen von Bäumen, viele Mythen zeigen, wie der Heros im mütterlichen Baume eingeschlossen ist, so der tote Osiris in der Säule, Adonis in der Myrthe usw. Mannigfach wurden Göttinnen unter dem Bilde des Baumes oder des Holzes verehrt. So war die Juno von Thespiae ein Baumast, die von Samos ein Brett, die von Argos eine Säule, die karische Diana ein unbehauenes Stück Holz, die Athene von Lindus eine geglättete Säule." Ähnliche Berichte Tertullians von der Ceres auf Pharos, und Athenäus von der Latona auf Delos zeigen als ihre Heiligtümer und zugleich Verkörperungen ein ungeformtes Holzstück. Dagegen anerkennt Jung: „Der bloße Holzpfahl ist, wie schon der Name (Pfahl, palus, φάλης) andeutet, phallisch. Der φαλλός ist ein Pfahl, als kultischer Lingam gern aus Feigenholz geschnitzt, wie auch die römischen Priapsstatuen."

Es ist die Frage, ob die Jungsche Deutung des Baumes mit ihrer einseitigen Betonung des weiblichen Elementes gegenüber anderen, als den von ihm benutzten Mythologien zu Recht bestehen bleibt.

J. G. Frazer („The Magic Art", II, 7 ff., 12, 29, 66, 71, 123, 349 ff.) hat für die europäischen Arier der Frühzeit es sehr wahrscheinlich gemacht, daß Jupiter als Gott der Eiche, des Himmels, des Donners, des Regens galt und daß in diesem vielseitigen Komplex die Eiche das Zentrum bildete; dieser Eichen-Donner-Regen-Himmelsgott wäre anscheinend die Hauptgottheit der Arier gewesen — die frühen lateinischen Könige repräsentierten ihn. In der Tat wurde Zeus in heiligen Eichen Dodonas, Kretas hausend gedacht. So bleibt die mythologische Bedeutung des Baumes doppelsinnig, bisexuell. Die Bedeutung des Baum-Stammes selbst aber ist, wie es scheint, keinem Zweifel unterworfen; sie ist phallischer Natur. Das geht hervor aus jenen Feierlichkeiten anläßlich der Errichtung des Mai-Baumes in England und an anderen Stellen der Erde: ein großer, langer Stamm wird mit Laub und Blumen, Fahnen und Tüchern geschmückt und umtanzt. (Eingehende Beschreibung bei Frazer, l. c., S. 66 ff.) So galt denn auch ein Baumstumpf, der in Linnen gehüllt und mit Myrrhe gesalbt im Tempel der Isis zu Bylos bewahrt wurde, als Darstellung des toten Gottes (Hastings Encyclop. Rel. & Eth., IX, 448 ff.). So ward auch der ägyptische Gott von Dedu als Holzpfahl verehrt (Jung, l. c., S. 92, A 8). Bis in die juristischen Strafbestimmungen erstreckte sich diese Deutung des Pfahls (vergl. F. Maurer: „Der Phallusdienst bei den Israeliten und Babyloniern" im „Globus", 92. Bd., 1907, S. 256 ff.: „Der Pfahl ist nichts anderes, als der Penis erectus"). Beschäftigt man sich überhaupt mit dem Phalluskult, so stößt man immer wieder auf die mehr oder weniger ausgesprochene Symbolisierung des Phallus durch den Pfahl und was ihm äußerlich gleichsieht. (O. Rank weist z. B. in seinen „Psychoanalytischen Beiträgen zur Mythenforschung", 2. Aufl., S. 47 A, auf Reitzensteins Untersuchungen hin, denen zufolge das Schwert, das in Sagen als Symbol der Keuschheit erscheint, ur-

sprünglich ein Befruchtungsholz oder -stab gewesen wäre, der in den ersten drei beischlaflosen Nächten vom Manne zwischen sich und das Weib gelegt wurde, um dem Gott zunächst das jus primae noctis zu überlassen.) Auf die mannigfache Verwendung des Stammes oder Pfahles bei den Jünglingsweihen der Naturvölker haben wir früher schon hingewiesen.

Die Traumdeutung bestätigt durchaus diese Interpretation. S. Freud („Traumdeutung“, 7. Aufl., S. 241) sagt ausdrücklich: „Alle in die Länge reichenden Objekte, Stöcke, Baumstämme, Schirme, alle länglichen und scharfen Waffen: Messer, Dolche, Piken, wollen das männliche Glied vertreten.“ Ebenso faßt W. Stekel („Sprache des Traumes“, 2. Aufl., 1922, S. 122 f.) den Baum eindeutig als Phallussymbol auf.

In diesem Zusammenhange ist, das Problem inhaltlich erweiternd, darauf hinzuweisen, daß an die Stelle von Pfählen auch andere, aber durchaus ähnlich gestaltete Gegenstände traten: Speere, lange Stöcke, Holzklötze — lauter Gegenstände, die aufrechtstehend, länglich, gerundet und zugespitzt sind.

Wir können also angesichts der zusammenstimmenden Zeugnisse der mythologischen und der Traum-Symbolik sagen, daß der Pfahl und pfahlähnliche Gebilde das männliche Geschlechtsglied bedeuten. Die erogene Zone, die in der Plastik der Naturvölker sich ausspricht und projiziert, ist demnach der Phallus.

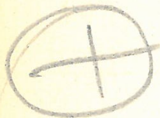
Es fragt sich nun, ob und inwiefern die dreifache Gesetzlichkeit der plastischen Struktur sich aus dieser Grundkonzeption ableiten läßt. Die beiden Bestimmungen der Blockeinheit und der Einfigürlichkeit lassen sich ohneweiters aus der Abhängigkeit der Plastik vom organischen Vorbild entnehmen und folgern, — sie bedürfen keiner weiteren Erläuterung.

Besonders drastisch spricht sich der Einfluß des phallischen Elementes in der statischen Symmetrie der Figuration

aus. Eine Mittellinie zieht sich vom Scheitel über Nase — Mund — Kinn — Brustmitte — Nabel bis zum Geschlechtsorgan; auf beiden Seiten regen sich die Formkräfte in durchaus analoger Art. Die Gleichwertigkeit der beiden Seiten, Körperhälften wird durch genaue Gegenseitigkeit der Kraftimpulse und ihrer figürlichen Symbole erreicht.

Problematisch kann allein die Übersteigerung der Größe des Kopfes anmuten. Aber auch diese frappierende Eigentümlichkeit wird aus dem Bilde des aufgerichteten Phallus als erogen fundiert klar. Denn dann zeigt sich, daß die Eichel unverhältnismäßig groß ist gegenüber dem Gliede als solchem. Das Größenverhältnis von Eichel und Glied entspricht genau jener Übergröße des Kopfes primitiver Figuren! Jetzt wird auch klar, weshalb die Maskenkostüme einen so außerordentlichen Wert auf die Maske selbst legen, — in ihr drängt sich alle Wichtigkeit zusammen, weil sie das Symbol des lustempfindlichsten Körperteils ist!

Überdies erklärt sich auch auf diese Weise die hohe Haltung der meisten naturvölkischen Bildnereien. Sie scheinen fast ausnahmslos, selbst dann, wenn sie sitzend gegeben sind, eine Disziplin in sich zu haben, die sie strafft und aufrecht erhält. Es war ein nicht ganz und gar täuschendes Grundgefühl in dem immerhin abschätzigen Urteil der meisten bisherigen Beurteiler: daß die Haltung der naturvölkischen Arbeiten „starr" sei, — in der Tat ist sie das und wir haben die organische Quelle und Bedingung dieses Kennzeichens soeben angegeben.[1]



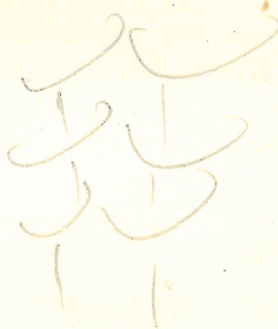
1) Es scheint mir nicht unumgänglich, die gleiche Vorbedingung bei den starren Figuren der griechischen Archaik, indischer Buddhastatuen usw. anzunehmen, da hier die Übergröße des Kopfes fehlt. Bei den Kulturvölkern tritt der religiöse Ritualismus mit seiner geistigen Faszination auf und mag auf seine Weise ähnliche Wirkung hervorbringen, wie der Phallismus bei den naturgebundenen Völkern. Für die Entscheidung dieses Problems sind noch umfangreiche Spezialstudien erforderlich.

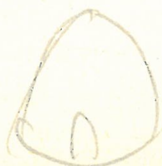
Es wird von hier aus auch klar, woher die statuarische Haltung auch derjenigen plastischen Arbeiten der Naturvölker kommt, in denen die einheimische Interpretation und bildnerische Absicht Handlungen und Geschehnisse darstellen wollte. Statt einer komplizierten Beziehung und sich kreuzenden Beweglichkeit sehen wir überwiegend das anscheinend ruhige Dasein nebeneinander stehender, äußerlich beziehungsloser Einzelfiguren. An dem Inhalte dieser szenisch gemeinten Darstellungen kann es nicht liegen, daß die Figuren anscheinend erstarrt sind in einer selbstgenügsamen Haltung. Es muß vielmehr eine innere Hemmung vorhanden sein, welche die zentrifugale Gestikulation aufhebt und ihr eine extreme Starrheit vorschreibt. Diese Hemmung und Vorschrift kann nicht rein geistiger Art sein, da der geistige Impuls in diesen Fällen besonders deutlich den bildnerischen Willen in eine unstarre Bewegtheit drängen mußte, — anderen Falles wäre ja auch die geistige Absicht und Deutung von der gegenwirkenden geistigen Kraft verdrängt worden. Sondern es muß der Zwang zur plastischen Starrheit ganz tief im Körper wohnen und seinen bluthaften Charakter durchgehend beherrschen, um dem geistigen Antrieb einen Hemmschuh anlegen zu können. Auch hier in den szenischen Figuren ist demnach der phallische Charakter lebendig und mächtig.

*

Wir werfen zum Schluß noch einen Blick auf die Schichtung der Symbole im Gebiete der Baukunst und der Plastik. Bei der Plastik haben wir vom Phallus ausgehend die folgenden beiden, bzw. drei Schichten: Phallus — Pfahl — figürliche Plastik, und zwar 1. die abstrakte, 2. die naturalistische Plastik (die Einordnung der phantastischen Art ist noch ungewiß). Jede von diesen drei Schichten der Symbolik stellt einen immer stärkeren Grad von

„Verdrängung" dar. Ähnlich verhielt es sich mit der Baukunst. Hier ist die erogene Zone der Mutterleib, dessen bauliche Symbolisierung zunächst die Höhlung und der Wetterschirm, sodann das Bauwerk selbst, und zwar 1. der Rundbau und 2. der Viereckbau bedeutet.





V. KAPITEL

DIE SEXUELLE GRUNDLAGE DER ZEICHNERISCHEN KÜNSTE

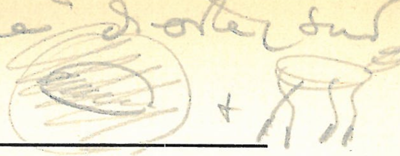
Unter dem Ausdruck der „zeichnerischen Künste“ fassen wir allgemein alle Werke der Naturvölker zusammen, die in Gravierungen, Zeichnungen und eigentlichen Malereien gegeben sind. Der inneren Wesensstruktur nach sind hier, wie bei der Plastik, zwei Elemente zu unterscheiden: das Element reiner Flächenfiguration und das Element naturalistischer Artung mit seinem Hinweis auf dreidimensionale Wirklichkeiten. Die Vorstufen der zeichnerischen Künste sind in den bloßen Flächenfigurationen gegeben.

1) Die Vorstufen

Man könnte dieser Vorstufe noch eine weitere Vorstufe vorsetzen, ebenso wie wir der kubischen Vorstufe des Pfahles Steingebilde und lebende Bäume vorausgehen ließen. In unserem gegenwärtigen Falle, den zeichnerischen Künsten, würde man dort von solchen uranfänglichen Vorstufen zu sprechen haben, wo zufällige, aus dem Zusammenwirken naturhafter Elemente entstandene Linien- und

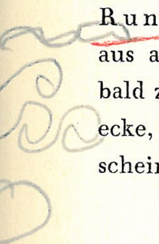
Farbkomplexe in ihrer naturhaften Gegebenheit, wenn auch durch menschliche Tätigkeit irgendwie aus dem Naturzusammenhang herausgenommen und verändert, Verwertung fänden. Es ist unter anderem von Alfred Vierkandt („Das Zeichnen der Naturvölker“, S. 348) ausgesprochen worden, daß sich derartige Vorstufen wohl bei der Plastik, aber nicht auf dem Gebiete der zeichnerischen Künste fänden. Doch will es mir scheinen, daß die religiös gefärbte Freude an roten Federn, wie wir sie bei den Polynesiern antreffen, die Hochschätzung ganz weißer Büffelfelle durch nordamerikanische Prairie-Indianer usw. durchaus zu dieser Gruppe der frühesten Vorstufen malerischer Kunst zu rechnen sei. Eine Fülle von ähnlichen, bald rein ästhetischen, bald überwiegend religiös hochgewerteten Dingen der Natur ließe sich aufführen. Allerdings handelt es sich durchweg um farbenprächtige oder farbig außergewöhnliche Naturprodukte. Das rein zeichnerische Element mit seiner Beschränkung auf Liniensysteme kommt anscheinend dabei nicht zur Geltung, sondern wir haben es mit einem abstrakten Farbspiel zu tun.

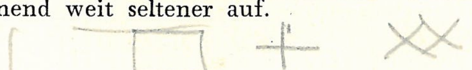
Gehen wir nun zu den eigentlichen Vorstufen weiter, so treffen wir auf die reinen Flächenfigurationen abstrakter Artung. Da sind zunächst die geometrischen Rundformen: Kreis, Spirale, dann die eckigen Formen: Viereck, unregelmäßige eckige Figuren, dann die einfachen Strichlinien, schließlich die Verbindung all dieser Elemente. Diese Formen und Formverbindungen können als Zeichnungen eingeritzt, eingehauen oder als Malereien aufgemalt oder, bei Kreisen und Ecken usw., in flächenhafter Vertiefung eingegraben, ausgerieben vorkommen oder auch beides vereinigen. Über die ganze Welt hin sind solche Dokumente „mathematisierender“ Phantasietätigkeit verbreitet. Vor allem sind es die Felsgravierungen, in denen eine überaus große Anzahl solcher Reste primitiven Betätigungsdranges vorliegt.



Früher war man zu mehr oder minder waghalsigen Ausdeutungen solcher Hieroglyphen geneigt, doch hat für eine bestimmte Gruppe ihrer Art Koch-Grünberg (in seinem Buche über „Südamerikanische Felszeichnungen", 1907, Berlin) den Ursprung in spielmäßigem Antriebe feststellen können.

Scheiden wir diese ganze Gruppe rein abstrakter Bildungen nach ihrer formalen Grundstruktur in rundliche und eckige Gebilde, so zeigt sich, daß das zahlenmäßige Übergewicht bei weitem den Rundungen zukommt: Wellenlinie, Spirale, Kreis sind weitaus am zahlreichsten zu finden, — bald in furchenartigen Rillen, bald zu Schalen napfartig eingetieft. Die eckigen Formen, wie Vierecke, Kreuze, Durchschneidungen unregelmäßiger Art treten anscheinend weit seltener auf.





2) *Formen der zeichnerischen Künste*

Abstrakte zeichnerische Kunst

Gehen wir von jenen Vorstufen rein abstrakter Formen zu den Gebilden weiter, in welchen sich mit der geometrischen Grundstruktur bildnerische Absichten verbinden, um die ursprünglich einfachen Kreise, Ecken, Linien ins Naturhafte weiter zu führen. Dies andeutende Zeichnen drückt sich in linienhaft umzogenen Flächen und in eingetieften Ganzflächen aus. Auch auf diesem Gebiet bleibt das Übergewicht der Rundformen gewahrt. Symmetrische Rundbögen, die zusammentreffen und sich nach unten verlängern, um sich hier in kurzer Abzweigung zu spalten, stellen einen Vogel dar usw. Auch der Mensch wird mit Vorliebe in solchen rundlich geschwungenen Formen angedeutet. Naturerscheinungen, die hierzu reizen, wie die Sonne, werden selbstverständlich auch in solcher Grundstruktur gegeben.

Allerdings ist bei diesem andeutenden Zeichnen das Verhältnis der beiden Grundcharaktere: Rundung und Eckigkeit, nicht überall das gleiche. In Südamerika ist das Übergewicht durchaus auf Seiten der rundlichen Formgebung. In Nordamerika dagegen setzt sich vielfach die Tendenz zur Eckigkeit mit Entschiedenheit durch.

In Nordamerika sind es vor allem die vielfältigen bilderschriftlichen Dokumente, die eine durchaus neue Tendenz aufweisen. Ein buntes Gemisch von naturalistischen Umrißzeichnungen und geometrisierten Abkürzungen eines reichen Inhaltes wird z. B. auf den indianischen Chroniken zusammengehäuft. Die Formensprache ist durchaus unregelmäßig, steht aber doch unter sichtbarer Bevorzugung eckiger und spitziger Elemente. Das dramatische Moment des nordamerikanischen Indianertums hat auf diese Art der Hinweisungen, die bald aperçuhaft, bald ausführlicher Einzelheiten betonend die Büffelhäute überziehen, weniger Einfluß gehabt als der Wille zum Naturalismus. Vergleicht man diese Chroniken mit den Zeichnungen, welche bei den Ojibwa-Gesängen dem Gedächtnis der Sänger als Hilfe dienten, so hat man bei diesen letzten Aufzeichnungen einen wesentlich runderen Konturierungsstil vor sich, trotz der oftmals dramatischen Situation, die in Frage kommt. In beiden Fällen handelt es sich um Kritzelstil, in dessen Mitte vereinzelt Reste der geometrischen Art mitgeführt werden, — sei es nun, daß sie da und dort noch in der Struktur der Kritzeleien (dies Wort ist hier und sonst lediglich als Hinweis auf die Stilart, keineswegs als Beurteilung oder Aburteilung gemeint) sich verraten, sei es, daß zwischen den gekritzelten auch geometrische Gebilde sich vorfinden, die vielleicht aus dem Kreise der Pueblo-indianer mit beeinflußt sind.

Man kann auf den Chroniken jedoch zwei Stilarten unterscheiden, je nachdem es sich um reine Zeichnungen oder um farbige Darstellungen handelt. Beiden gemeinsam ist der Kritzelstil

als solcher. In der Zeichnung drückt er sich lediglich durch die Umrisse, welche zum Teil nicht vollständig die Figur umziehen, da vielfach der untere Abschlußstrich fehlt, und dadurch aus, daß vielerlei Gegenstände nur durch Striche markiert sind. Sobald aber die Farbe als wesentliches Darstellungsmittel verwertet wird, tritt sie überwiegend in breiten Flächen auf, seltener, wie etwa bei dem Rauch, der aus dem Hause aufsteigt, in schmaler, langgezogener Fläche.[1]

Der allgemeine Stilcharakter dieses Kritzelstils ist, trotz seiner naturalistischeren Einstellung, kein anderer, als der der reinen geometrischen Gebilde Südamerikas, insofern auch bei jenen Merkzeichen und Gedächtnishilfen eine Flächigkeit herrscht, die ihre Figuren, einzeln, isoliert und ohne perspektivische Darstellung hinsetzt.

Es fragt sich freilich, ob man all diese Zeichenkünste für wahrhafte Eingeborenenkunst erklären darf. Sie stammen ausnahmslos aus den letzten Jahrhunderten und haben daher den Verdacht europäischer Beeinflussung gegen sich, — um so mehr, als ihr Stil durchaus kein reiner ist, sondern von erheblicher Mischung verschiedener Stilelemente zeugt.

Weniger skeptisch braucht man den bekannten Sandmalereien der Navaho-Indianer gegenüber zu stehen. Auch sie sind entlehnt, wie dies Cushing recht überzeugend ausgesprochen hat, aber nicht von europäischen Vorbildern, sondern von Gemälden in den

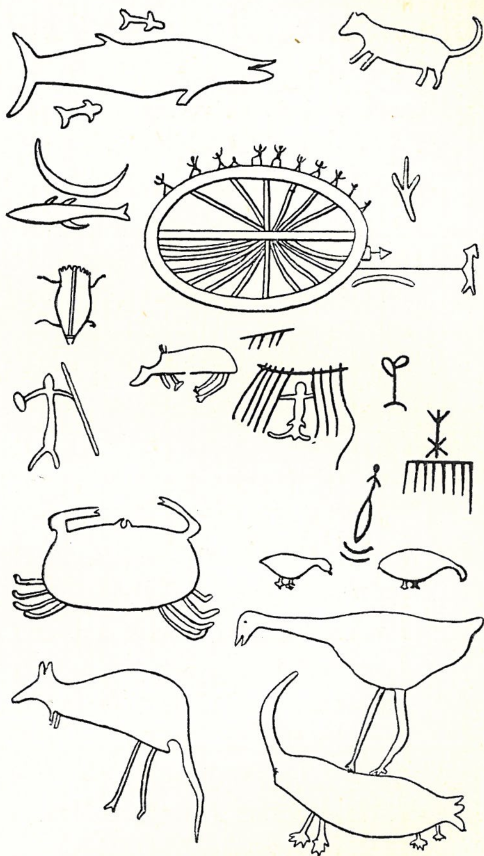
1) Die Ausdrucksfähigkeit dieser indianischen Zeichnungen ist beträchtlich. So gelingt es, das alte Roß durch die faltige Gefurchtheit seiner Haut, den alten Mann durch die Gebeugtheit seines Schreitens unmittelbar aus der Darstellung anschaulich werden zu lassen, wie denn auch Krankheiten usw. ebenso drastisch zum Ausdruck kommen. Andere Dinge, wie etwa die körperliche Stärke der Hand, werden auf indirektem Wege ausgesprochen, wie durch den fast genial zu nennenden Trick, daß eine große Hand aus einer kleineren hervorwächst usw.

heiligen Räumen, den Kivas, der Zuñi-Indianer. Aus verschiedenfarbigem Sande durch Streuung hergestellt, haben sie sich eine bedeutende Feierlichkeit und zugleich Zierlichkeit bewahrt, die beide gleichermaßen erstaunlich sind. Sie stellen bei all jener Ruhe, deren Problem wir schon früher bei der Plastik streiften, doch reich bewegte Szenen dar, und zwar Ereignisse aus der Mythologie der Navaho-Indianer. Dem Charakter der künstlerischen Herkunft gemäß tragen sie im ganzen die gleichen Kennzeichen wie die Ornamente der Zuñi: klar abgesetzt in allen Einzelheiten, schlank und geradlinig, bei Biegungen die Eckigkeit bevorzugend. Diese seltsamen und anziehenden Arbeiten sind durch und durch abstrakt, — sicherlich als durchaus amerikanisch und primitiv, wenn auch von kultiviertester Artung, zu bezeichnen (Abb. in Mem. Mus. Nat. Hist., VI. Bd., auch in E. v. Sydow: „Kunst und Religion der Naturvölker“, Farbtafel II und III).

Naturalismus in den zeichnerischen Künsten

Ein eigentlicherer Naturalismus als in den bilderschriftlichen Aufzeichnungen der Nordamerikaner ist in verschiedenen, weit auseinander liegenden Weltteilen erreicht worden; in Alaska, Australien, Südafrika. Der naturalistische Typus schwankt bei ihnen: er wird in Australien in einer noch starren, festhaltenden Art formuliert, — hat in Alaska das Gepräge der ganzen Lebhaftigkeit, die uns aus den Bilderschriften der Nordamerikaner bekannt ist, nur daß ihre realistische Art in Alaska noch weit gesteigerter zur Geltung kommt, — schmückt sich schließlich bei den Buschmännern mit großen Farbreizen. Freilich muß bei näherer Überlegung die Bezeichnung „Naturalismus“ eingeschränkt werden. Denn in Australien und in Südafrika handelt es sich keineswegs um einen auch noch so kleinen Anflug naturwahrer Farbengebung, sondern vielmehr um eine durchaus willkürliche Farbenwahl. Vierkandt

hat von naivem Idealismus gesprochen — dies gilt in der Tat von ihrer Farbigkeit, wenn auch nicht von ihrem zeichnerischen Element. Dies zeichnerische Element allein ist naturalistisch. Aber auch dies nicht ganz und gar, denn die Perspektive mangelt ihm — allein die Silhouette steht ihm zu Gebote.



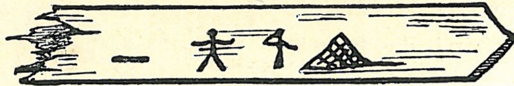
Australische Felszeichnungen

Am amüsantesten von den drei Gruppen sind die Ritzzeichnungen der Alaska-Eskimo. Eine vielfältige Abwechslung verschiedenartigster Inhalte ziehen an uns vorüber: das Leben in den Winterhäusern, das Treiben der Schamanen, Jagd auf Walrosse, auf Renntiere, Szenen der Not und der ausgelassenen Lustigkeit . . . kurz, das ganze Leben jener Hyperboräer gleitet an uns vorüber, ebenso zierlich, wie genau geschnitzt, immer elastisch und graziös, niemals eintönig. Freilich mahnt der Skeptiker daran, daß der Ursprung dieser Kunstübung im Dunkeln liegt, ja daß es nicht unmöglich scheint, daß diese ganze Kunstfertigkeit ein ziemlich spätes Kulturprodukt wäre, das in rascher und vorübergehender Blüte rasch ins Kraut geschossen wäre. Der Stil ist im Grunde nichts anderes als ein Kritzelstil, nur



etwas schlanker und zusammengefaßter als in Nordamerika, — zu einer wirklichen Künstlerschaft der Beobachtung geworden, soweit die Formprägung der Einzelfigur in Betracht kommt.

Während in Alaska nur der Zeichner zu seinem Recht kommt, übernimmt in Australien der Maler die Führung. An der Nordwestküste auf der Depuchinsel haben müßige Eingeborene sich die Zeit damit vertrieben, daß sie auf vorher geglätteter Felsenfläche



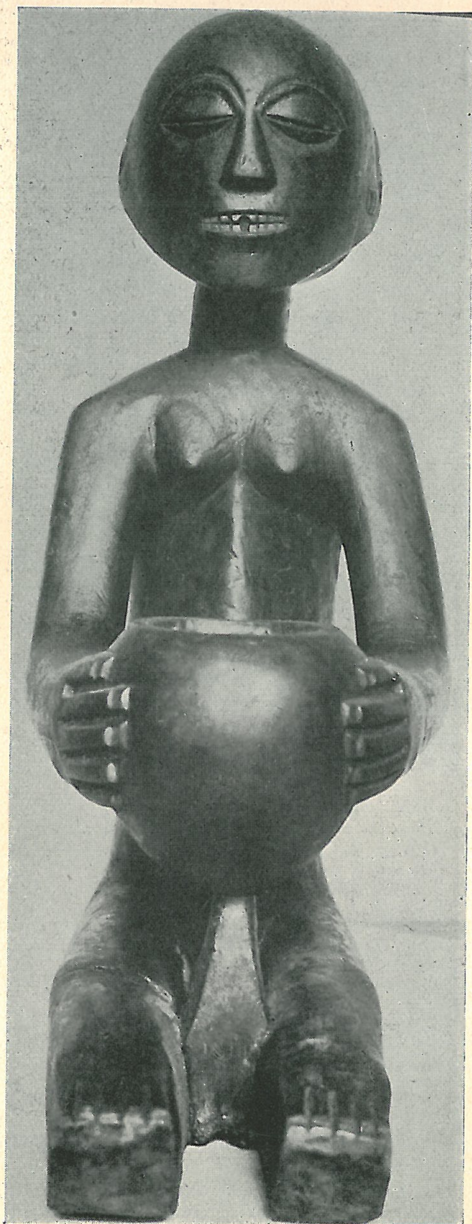
Eskimo-Ritzzeichnung aus Alaska

eine ungeheure Anzahl von Malereien in Schwarz, Weiß, Rot, Gelb, seltener Blau anbrachten. Vögel und Tiere, Menschen in Einzelfiguren und in szenischen Zusammenstellungen finden sich dort regellos, wie eine immense Gemäldegalerie, nebeneinander hingemalt. (Stockes: „Discoveries in Australia", II. Bd., 1846, London, S. 169, Abb. in Royal. Geograph. Journal, XII. Bd.)

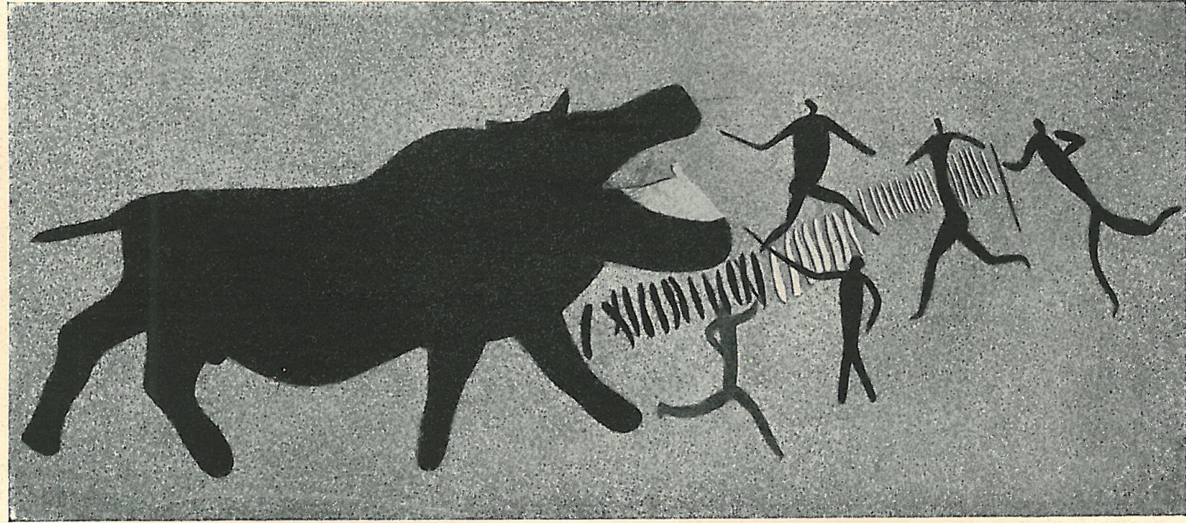
Neben den farbigen Wiedergaben haben die Australier auch rein zeichnerische Darstellungen von Szenen und Dingen gegeben. Lange bevor die Europäer nach Australien kamen, sagt R. Andree („Ethnographische Parallelen . .", II. Bd., 1888, S. 62), verstanden die Eingeborenen mit großer Naturwahrheit Zeichnungen vermittels des Daumennagels in rauchgeschwärzte Rinde zu ritzen. Auch die Innenseite der Opossumfelle, die von den Schwarzen Australiens getragen werden, ist oft mit Figuren verziert; die Linien wurden eingeritzt, dann mit Fett und Holzkohle ausgerieben.

Als der Gipfel der naturvölkischen Malereien sind immer die Buschmannmalereien betrachtet worden, — wie mir, entgegen dem Skeptizismus F. v. Luschans, jetzt scheinen will, doch mit Recht.[1]

1) Ausschlaggebend sind für mich neben den mannigfachen Berichten von seiten der Buschmänner selbst vor allem die von einem Missionär mit-



Sitzende Uruafigur (Östliches Kongogebiet)
(Berliner Museum für Völkerkunde)



Buschmannmalerei: Flußpferdjagd

Aus „Eckart von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit". (Mit Genehmigung des Propyläen-Verlags in Berlin)

Das was für die Eskimos ihre Ritzzeichnungen bedeuteten, gaben die Felsmalereien den Südafrikanern: die Anschauung und Spiegelung ihres Lebens, vor allem ihres Daseins auf der Jagd nach wilden und mächtigen Tieren, ihres kriegerischen Daseins im Kampfe mit fremden Eingeborenen und, wie es scheint, auch Europäern. ... Nur daß diese Spiegelung nicht in dem kleinen Format der Hyperboräer, sondern in freskohafter Größe vor uns steht. Auf die Einzelheiten können wir hier nicht eingehen. Es genügt, noch einmal darauf hinzuweisen, daß zwar die zeichnerischen Aufgaben flächenhafter Art mustergültig und oft geistreich in einem stark naturalistischen Sinne gelöst sind, daß aber die Farbigkeit durchaus ornamental, antinaturalistisch gegeben ist. Ein völliger Naturalismus ist also hier nicht erreicht oder angestrebt worden!

Der phantastische Stil

Wie bei der Plastik unterscheiden wir auch bei den zeichnerischen Künsten einen visionär-phantastischen Stil, dessen Eigenart neben dem abstrakten und dem naturalistischen einherläuft. Drei Arten solcher Phantastik kann man unterscheiden, je nachdem die Übersteigerung und ornamentalisierende Verselbständigung der abstrakten Richtung oder die Zusammenschweißung naturhafter Eigentümlichkeiten verschiedener Wesen oder drittens die Erdenkung eines selbständigen Fabelwesens vorliegt. Die Grenzen, welche die

gebrachten Originalzeichnungen eines Buschmannes, die in der Zeitschrift für Ethnologie, XIII. Bd., 1881, Taf. IX, veröffentlicht wurden und die, nach der Reproduktion zu urteilen, „in der gleichen Art, wie die Felsmalereien der Buschmänner, ihre Gegenstände wiedergeben"; vergl. ferner die anscheinend Pferd und Reiter darstellende, also neuzeitliche Malerei in „Anthropos", III. Bd., (1908), Taf. II. 1, — sowie O. Moszeik: „Die Malereien der Buschmänner in Südafrika", 1910, S. 11 ff. — Es bleibe hierbei ausdrücklich dahingestellt, ob diese Malereien usw. ursprünglich und großen Teils nicht von den Buschmännern, sondern von einem anderen rezenten Naturvolk herrühren und vielleicht die Buschmänner nur zur Fortsetzung und Nachahmung angeregt haben.

drei Sonderarten untereinander trennen, sind ebenso schwankend, wie die, welche diese ganze Gruppe von den beiden Haupttendenzen des Naturalismus und der Abstraktion scheiden. Immerhin gibt es doch extreme Beispiele, die auf deutlich geschiedenen Grunderlebnissen beruhen und sie auf die jeweils angemessene Art spezifisch ausdrücken.

Zur ornamentalisierenden Art würden wir unter anderem jene Felszeichnungen rechnen, in denen die menschliche oder tierische Gestalt zu kreuzförmigen oder viereckigen Figuren mit stark geometrisierter oder ornamentalisierter Umgrenzung oder Innenzeichnung verwandelt ist (X. RBEW, S. 64, 73, 148, 487 [Donnervogel], 488 [Regenvogel]).

Die Zusammenfügung verschiedener Tierarten würde etwa Dinge in sich begreifen, wie gehörnte Schlangen (X. RBEW., S. 104, 476). Nur eine kleine, mehr mit dem Gefühl, als mit dem Intellekt wahrnehmbare Grenze scheidet diese Gruppe von der des reinen Fabelwesens, wie des Fischwesens mit doppeltem Vogelkopf der Osterinsel (X. RBEW., S. 470) oder der Schlange, die in Gestalt eines Jägers aus einem See Nordamerikas auftaucht und zum Liebhaber einer schönen Indianerin wird (ebendort, S. 470) oder des Riesenvogels Kalog mit seinen klauenbewehrten Beinen inmitten der Sterne (ebendort, S. 472).

3) Das Wesen der naturvölkischen zeichnerischen Künste

Vergleichen wir irgend ein Werk der naturvölkischen Malerei mit dem eines modernen Malers, so zeigt sich sogleich ein doppelter Unterschied äußerer und innerer Art am augenfälligsten: dem primitiven Werk fehlt die Umgrenzung eines Feldes, innerhalb

dessen die Malerei, die Zeichnung sich als auf ihrem eigenen Felde entfaltet, und es fehlt ihm die perspektivische Vergrößerung des Blickraumes. Diese letztere Eigentümlichkeit mag vielleicht bei Arbeiten der Primitivität nicht überraschen. Sonderbarer aber wirkt das erste Merkmal negativer Art: der Mangel einer Rahmenfassung. Wie sehr die uns gewohnte Gepflogenheit einer Abgrenzung des flächenhaften Feldes, in welchem sich das malerische Gebilde entfaltet, uns in Fleisch und Blut übergegangen ist, zeigt die neueste Malerei des Konstruktivismus, die trotz ihrer Anstrengung zur Überwindung aller Herkömmlichkeiten dennoch den Rahmen beibehalten hat.

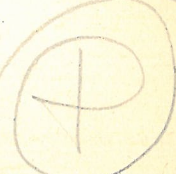
Positiv gewendet würde dies zunächst negativ formulierte Doppelmerkmal so zu bezeichnen sein, daß zunächst jede zeichnerische Figuration ein Gebilde für sich und an sich ist. Die geometrischen Bildungen, Menschen, Tiere, Masken usw. überziehen die Felsen, Höhlenwände usw. in voller Selbstgenügsamkeit und Selbständigkeit, anscheinend ohne auf die Sonderformen der Umgebung, selbst der Unterlage Rücksicht zu nehmen. So gelten sie einerseits nur in ihrer Isoliertheit für sich. Sie haben anderseits ebensosehr weiterleitenden Bezug, und zwar in einem Kreise, der infolge des Fehlens einer Umrahmung überaus weit ist. Wie Tätowierungsmuster stehen sie gleichsam auf der Haut der Erde, auf der Erdoberfläche. Dies gilt nicht bloß von den Felsgravierungen und -malereien, sondern auch von den Bilderschriften, die ihren Darstellungen, die doch den beschreibenden Realismus beabsichtigen, keinen Hintergrund und keine Einfassung geben, sondern sich mit dem gewissermaßen begrifflichen, nur durch Reihung angedeuteten Zusammenhang der Reihenfolge der Jahrzehnte begnügen. Einzig dort, wo die zeichnerische Kunst als Schmuck auftritt, wie bei den Alaska-Eskimo, oder wo sie die Front eines Hauses überdeckt, paßt sie sich mit mehr oder minder großem Feingefühl den Verhältnissen der ge-

gebenen Umfassung an. Als einziger Versuch der bewußten Umfassung und Abgrenzung eines Bildfeldes kann auf den ersten Blick die Sandmalerei der Navaho-Indianer erscheinen, insofern die Rahmenfigur eine Art abschließender Umrahmung darstellt. Aber auch diese so hochentwickelte Malerei muß ausscheiden, sobald man sich klargemacht hat, daß die einrahmende Figur eben eine mitwirkende Figur, keineswegs bloßes Ornament ist.

Die Figuration bildet selbst das Bildfeld, umschreibt es und füllt es aus. Es gilt also das G e s e t z d e r F l ä c h e n e i n h e i t. Handelt es sich um eine einzige oder um mehrere Figuren, so sehen wir in beiden Fällen das Streben nach einer Geschlossenheit der Fläche, die durch die Figuren begrenzt wird.

Die Flächeneinheit gewinnt ihre Stärke, negativ ausgedrückt, durch das fast völlige F e h l e n d e r P e r s p e k t i v e. Sowohl die körperhafte Rundung der Einzelgestalt, als auch die räumliche Distanzierung läßt sich nicht erkennbar feststellen. So drückt sich die Flächeneinheit durch das Prinzip der F l ä c h i g k e i t fast radikal aus. Die Ausnahmen abschattierender, nuancierender Farbigkeit oder verschiedenfarbiger Flächen und Strichlagen innerhalb der gleichen Figuration sind nicht eben zahlreich. Und auch bei diesen Ausnahmefällen, die wir in Szenerien der südafrikanischen und nordamerikanischen Arbeiten vor uns haben, wirken die betreffenden Flächen und Striche ohne jene dynamische Tiefenverschiebung und -spannung, die wir aus der europäischen Moderne kennen. Soweit man den Sachverhalt nach den vorliegenden Reproduktionen beurteilen kann, dienen die verschiedenen Farben lediglich zur Aufteilung der g l e i c h e n F l ä c h e n s c h i c h t. Immerhin wird man in der Tatsache verschiedenfarbiger Figuren innerhalb des gleichen Darstellungskomplexes und verschiedenfarbiger Teile und Gliedmaßen der gleichen Figur eine beträchtliche Auflockerung der Einheitstendenz feststellen müssen.

Die gleiche Auflockerung ist nicht zu leugnen, wenn man sein Augenmerk auf die Vielfachheit oder Vereinzelung der dargestellten Figuren richtet. Gemäß den früher konstatierten Prinzipien der Plastik und Baukunst, möchte man auch hier den Willen zur Vereinzelung mutmaßen. In der Tat besteht das Gesetz, daß die primitive Zeichenkunst sich in den weitaus meisten Fällen auf die *Darstellung einer einzelnen Figur* beschränkt.



Ausnahmen in dieser grundsätzlich isolierenden Einstellung machen sich jedoch auf den Höhepunkten der primitiven zeichnerischen Kunst geltend. Im Bereiche der Buschmann-Malereien, bei den Navaho-Indianern, den Nordwestamerikanern und auch bei den Eskimos finden sich figurenreiche Szenen, deren einzelne Figuren durch differenzierte Bewegungen und Stellungen oder durch schematische Gruppierung miteinander verbunden sind. Auch hier also lockert sich das Grundgesetz der Vereinzelung in einem Maße, das weit über die Auflösung der plastischen und baulichen Bindung durch dies Gesetz der Einzelgestalt hinausgeht.

Da sich die bei der Baukunst und Plastik gefundenen Gesetzlichkeiten der Einheit und Einzelheit analog in den zeichnerischen Künsten wiederfinden, so hegt man die aus methodischen Gründen verständliche Hoffnung, auch das Übergewicht der Bedachung, des Kopfes in der Zeichenform sich wiederholen zu sehen. In manchen Fällen figürlicher Darstellungen (so bei den Nordwestamerikanern), ist dies in der Tat der Fall. In den weitaus überwiegenden Fällen jedoch schlägt jene Hoffnung fehl. Sowohl bei den Felsgravierungen und -malereien, als auch bei den Arbeiten der Eskimos und Buschmänner und Navahos und Prairie-Indianer findet sich keine radikale Betontheit des Kopfes, es nimmt die Fläche des (ganzen) *Leibes* das darstellerische Hauptinteresse in Anspruch.

4) Die Entwicklungsgeschichte der naturvölkischen zeichnerischen Künste

Weder die Abstammung der eigentlichen Zeichnung und Malerei von ihren Vorstufen, noch auch die Reihenfolge bestimmter Stufen innerhalb ihrer Bezirke läßt sich an geschichtlichen Denkmalen zeitlich festlegen. Die verschiedenartigen Formen finden sich nebeneinander, so daß das zeitliche Verhältnis der verschiedenen Inhalte fraglich bleiben muß und mit ihnen die Genesis der Formenunterschiede.

An zwei Stellen jedoch ist es gelungen, einige Klarheit über die Hauptquellen zweier verschiedener Stilarten zu gewinnen. So hat Max Schmid („Indianerstudien in Zentralbrasilien", Berlin, 1905, S. 372 ff.) den Zusammenhang zwischen der Technik des Flechtens von Körben usw. aus Palmblattstreifen mit der ganz abstrakt geometrisierenden Art zeichnerischer Darstellungen wahrscheinlich gemacht. Durch eigene Erfahrung im Flechten und durch Selbstbeobachtung geleitet, hat er darauf hingewiesen, daß in die Dreiecke und Rhomben, die beim Flechten entstehen, äußere Objekte hineingesehen werden. Der geometrische Stil südamerikanischer Stämme mit ihrer kantigen Eckigkeit würde auf diese Weise seine lehrreiche Erklärung finden.

Ebenfalls aus Südamerika stammen andere Beobachtungen Koch-Grünbergs („Südamerikanische Felszeichnungen", Berlin, 1907), die sich auf den Ursprung der dortigen Felsgravierungen beziehen. Hier ist die Ableitung derartiger Zeichnungen aus Schleifrillen, deren wellenförmige, rundliche Strukturen die Grundlage für die figürlichen Gebilde gaben, sehr klar und anscheinend einwandfrei. Die vortrefflichen Analysen, die A. Vierkandt

(„Das Problem der Felszeichnungen und der Ursprung des Zeichnens" im Archiv für Anthropologie, VII. Bd., 1908, Braunschweig) an die Darlegungen und Abbildungen Koch-Grünbergs geknüpft hat, zeigen, daß den figuralen Bildungen ganz einfache Formen zugrunde liegen, wie Kreis, Spirale, Bogen, Volute, aus denen dann durch Wiederholung, Abwandlung, Zusammensetzung eine Figuration dynamischeren Charakters gebildet worden ist. Es tritt hinzu die Neigung, geometrische Elementarformen aneinander zu reihen und zu verschmelzen, und sodann in die so entstandenen Gebilde naturhafte und andere Formen hineinzusehen und sie demgemäß umzuformen. Charakteristisch für diesen Prozeß ist es, daß eine Anzahl von Figuren anscheinend das Werk verschiedener Zeichner ist und erst allmählich seine gegenwärtige Bedeutung erlangt hat.

Von diesen Felsgravierungen aus hat Vierkandt einen Zusammenhang mit jenen Felsritzungen gesucht, über welche wiederum M. Schmid (l. c., S. 148 ff.) berichtet hat. Diese Felsritzungen, von etwa 2 cm Tiefe, bestehen aus Schleifspuren: langen Furchen, durch das Schärfen der Schneide der Steinbeile entstanden, und schalenartigen Gebilden, durch das Schleifen der flachen Seiten entstanden. Aus solchen Schleifrillen könnte sich wohl eine figurale Art durch Spiel und Hineinschauen entwickelt haben. Am Anfang stünde also die praktische Nötigung, es träte hinzu die spielende Wiederholung und leitete zum Zeichnen sinnvoller Figuren über. Diese Hypothese stützt Vierkandt durch den Hinweis auf die parallelen Erscheinungen im Leben des Kindes.

Diese Aufstellungen Vierkandts sind freilich nicht ganz so beweiskräftig, wie sie angesichts der südamerikanischen Felsgravierungen erscheinen, sobald man daran denkt, daß der Entstehungsprozeß der Ornamentik auf Schalen des südseeinsulanischen Bismarckarchipels ein wesentlich anderer ist. Stephan („Südseekunst", Berlin 1907)

hat hierüber berichtet, daß der Eingeborene die Dinge der Natur selbst sich zum Vorbilde nähme. Freilich handelt es sich dabei um eine hochentwickelte Arabeskenart, der man naturalistischen Charakter als Grundtendenz zuzubilligen geneigt ist. — Aber auch wenn man sich im Bereiche der abstrakteren Felsgravierungen hält, scheint die Ableitung aus einfachen Schleifrillen für andere Gebiete, wie Nordamerika, nicht ohne weiteres zuzutreffen. Hier ist der für Südamerika charakteristische Zug der Gradlinigkeit oder Rundung, der solchen Rillen notwendig anhaften muß, so sehr vom Zuge zur Eckigkeit ergänzt und bestritten, daß man dort sogleich von der Tätigkeit des Spiels ausgehen muß. Vielfach sind aber auch hier Formen zu finden, die den südamerikanischen Schleifrillen analog sind (vgl. die Abb. in X. BREW., S. 50, 54, Taf. I ff., S. 66, 84, 85, 109 usw.), aber im allgemeinen überwiegt der naturalistische Zug.

Es ist ein verführerischer Gedanke, solche Felsgravierungen als Urkunst zeichnerischer Art zu betrachten und die weitere Entwicklung von ihr aus beginnen zu lassen. Man könnte sich dann in weiteren Vermutungen ergehen, indem man das Problem des zeitlichen Verhältnisses von Zeichnung und Malerei aufrollte. Der Reiz der Z e i c h n u n g, die ja mit Linien arbeitet, liegt nicht so sehr in den Flächen, die umrandet sind, als in dem Zuge der Linienführung selbst. Daher werden denn auch die Kreise und anderen Flächengebilde rücksichtslos von Linien durchquert, werden um Kreislinien weitere konzentrische Kreise gezogen, erfreuen sich Zickzack-Linien einer solchen Beliebtheit, die auf ihrer zuckenden, schlangenhaften Bewegtheit beruht, wachsen Linien zu Rauten und Zacken, gerundete Linien zu Halbrunden mit Zacken aus usw. Bei alldem entsteht keine eigentlich neue Gestalt, sondern es beleben sich nur die strahlenförmigen Mächte, die der Linie als solcher innewohnen.

Eine wesentlich andere Prägung ästhetischer Art ist der F l ä c h e als solcher zu eigen. Ihr Umriß hat keinen Eigenwert, sondern

gehört hier noch nicht her, da Form + Inhalt noch nicht getrennt sind.

entnimmt seine Kraft dem Inhalte dessen, was er umschreibt. Nun wird die Fläche als solche am wirksamsten durch die Farbe hervorgehoben und zusammengefaßt. Denn die Farbe strebt überall zur Ausbreitung, zur Beherrschung größeren Raumes hin. Für die primitive Kunst gilt dies mit sehr wenigen Ausnahmen. So wird also die Linie bei der Flächengestaltung von einem weiteren Element, eben der Fläche, aufgesogen und in den Dienst dieses anderen, übermächtigen Elementes einbezogen. Und sie wird weiterhin von der Farbfläche verdoppelt aufgehoben und in deren andersartige motorische Bedeutung einbegriffen.

Es liegt nahe, den Entwicklungsprozeß im allgemeinen grundsätzlich so zu denken, daß aus der Zeichnung im engeren Sinne sich eine flächenhafte, und zwar glatte oder durch Strichstraffuren angedeutete Vertiefung gebildet habe, bis dann der Übergang zur Malerei, also zur Verwertung von Farb-Flächen im eigentlichen Sinne, gefunden wurde. Diese Vermutung ist hypothetischer Art. Denn es finden sich z. B. bei nordamerikanischen Felsarbeiten rein zeichnerische und flächenhafte Gravierungen nebeneinander, ohne daß der zeitliche Unterschied festzulegen wäre. Dagegen sieht man auf den südamerikanischen Felszeichnungen, die die primitivste Stufe dieser ganzen Gruppe bilden, daß hier, wo es sich fast ausschließlich um Linienwerte handelt, die flächenhafte Darstellung so gut wie fehlt. Anderseits arbeitet die entwickeltste zeichnerische Kunstübung der Primitiven: die Malerei der „Buschmänner", mit großen Farbflächen, ohne daß die linearen Elemente, außer in einigen besonders raffinierten Werken, sich besonders geltend machen. Hier tritt denn auch dort, wo die Farbe fehlt, charakteristischer Weise das Tiefenrelief auf, so daß auch der mehr zeichnerisch aktivierte Instinkt sogleich zur Flächigkeit hingeführt wird.

Es ist hierbei von Belang, daß diese farbige Kunststufe zugleich einen ausgesprochen naturalistischen Einschlag hat. Auf den ver-

mutlich originalsten Werken, in Südafrika und Australien, gehen beide Elemente ein enges Bündnis ein. Zugleich ist dort, wo sich der Naturalismus steigert, wie in Südafrika, auch eine reichere Nuancierung der Farbigkeit selbst wahrzunehmen. So würde die Vermutung, daß Farbe und Naturalismus zusammengehören, auch äußerlich eine Stütze finden.

In Summa darf man wohl als Arbeitshypothese die Reihenfolge aufstellen: Linie, schraffierte und glatte Flächenvertiefung, Farb-Fläche, — eine Reihenfolge, die dem Schema: abstrakte — naturalistische Kunst, parallel gehen würde. Über das Altersverhältnis der phantastischen Formart ist damit noch nichts ausgesagt, noch weniger ausgemacht.

5) Psychoanalytische Deutung des flächenhaften Urbildes

Wir vergegenwärtigen uns noch einmal, daß sich die zeichnerische Kunst in den verschiedensten Richtungen des Inhaltes und der darstellerischen Absichten bewegt, — daß sie geometrische Figuren einfacher und kompliziertester Art, menschliche und tierische und auch pflanzliche Gestalten, bald isoliert, bald in Szenen darstellt, — daß sie spielhaft und auch planmäßig verfährt, — daß sie phantastische und naturalistische Inhalte kennt. Trotz dieser Vielfältigkeit der Interessenrichtungen fanden wir immer wieder die Vorherrschaft gleicher Prinzipien. Wie erklärt sich dieser langwährende Despotismus der Grundsätze der Formgebung? Durch geistige Bestimmtheit sie erläutern, würde auch hier die Problematik nicht erschöpfen. Sondern wir stellen die Frage auf das organische Prinzip ab, das jener künstlerischen Darstellungsart zugrunde liegen muß. Wir fragen also nach der ero-

genen Zone, die sich in den zeichnerisch-malerischen Arbeiten widerspiegelt.

Die Beantwortung dieser Frage ist schwieriger, als die der früheren Fragen nach den erogenen Zonen, auf welche Baukunst und Plastik sich beziehen. Denn Farben und lineare Komplexe spielen in der Psychoanalyse keine Rolle. Bei ihr richtet sich vielmehr alles Interesse auf die entwickelten Symbole, die mit den Genitalien im Zusammenhang stehen und auf kompliziertere Darstellungen, deren inhaltlicher Sinn durch Assoziation erhellt werden kann. Angesichts dieser Sachlage können wir nur dadurch zu einem Resultat kommen, daß wir von einer umfassenden Übersicht über die erogenen Zonen ausgehen und durch Ausschluß der unbrauchbaren Bezirke die für die zeichnerisch-malerischen Arbeiten grundlegende Sonderzone aufspüren.

Es ist nun sogleich wichtig, daß die Eigentümlichkeit der Erogeneität nicht bloß besonderen Organen anhaftet, sondern zunächst eine Eigenschaft der ganzen Hautoberfläche ist (vergl. S. Freud: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", 1915, S. 63). Die Hautstellen, welche gemeinhin als erogene Zonen im engeren Sinne fungieren: Genitalien, After usw., zeigen demgemäß „bloß eine besondere Steigerung" dieser allgemeineren Sensualität. Es ergibt sich fernerhin, daß man „die Eigenschaft der Erogeneität allen Körperteilen und inneren Organen zuzusprechen" hat (S. Freud, l. c., S. 48 A). Wir würden also drei Gruppen von erogenen Zonen im allgemeinen Sinne dieses Wortes vor uns haben: 1. den Körper als Gesamtmasse mit seinen inneren Organen und vor allem mit seiner Hautbedeckung, 2. die Genitalien, 3. die sog. erogenen Zonen im engeren Sinne des Wortes: „Anus, Vaginal- und Urethralmündung, Mund, Nase, Orbita, äußerer Gehörgang".

Sadger, dessen Abhandlung über „Haut-, Schleimhaut- und Muskelerotik" („Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische

Forschungen", III. Bd., 1911, S. 525 ff.) wir diese Reihenfolge entnehmen, hat die Bedeutung der Hauterotik u. a. in folgenden grundsätzlichen Ausführungen skizziert: „Unter den erogenen Zonen . . . ragen zwei ganz besonders hervor: die Haut, welche stellenweise in die Schleimhaut übergeht oder sich zu Sinnesorganen differenziert und zweitens die Muskulatur des Körpers, die willkürliche sowohl als vielleicht noch mehr die glatte, dem bewußten Willen entzogene. Beide beherrschen vor allem die gesamte Kindheit, bis in der Pubertät das Primat einer einzigen erogenen Zone, der Genitalien, für ein paar Dezennien festgelegt wird, um in der fallenden Hälfte des Lebens der ursprünglichen Haut- und Muskelerotik wieder Platz zu machen. Übrigens wirken die letzteren auch bei der Betätigung der Genitalerotik teils direkt, teils zur Erzeugung der Vorlust wesentlich mit und ersetzen sie nicht allein physiologisch im Kindesalter, sondern vikariieren selbst in der Zeit der vollen Geschlechtsreife oft sehr weitgehend." Wohl tritt im allgemeinen die ganze Gruppe der Haut-, Schleimhaut- und Muskelerotik zusammen auf, aber es gibt „nicht wenige Fälle von reiner und unkomplizierter Hauterotik". In diesem Zusammenhange weist Sadger auf die Einflüsse warmer Bäder, auf die Bedeutung der Kitzlichkeit mancher Hautstellen hin. Wir übergehen die weitere Analyse des vielfältigen Zusammenwirkens jener drei Gruppen: Haut, Schleimhaut, Muskelempfindung. Und wir wenden uns nun zu der Frage, welche jener drei allgemeinsten Gruppen erogener Zonen: Körperhaut, Genitalien, Schleimhaut, als Grundlage der zeichnerischen Künste in Frage kommen möchte.

Es scheiden zunächst die Genitalien aus, weil diese bereits für die Baukunst und Plastik die besonderen Impulse gegeben haben. Die Sphäre der verschiedenen erogenen Zonen im herkömmlichen Sinne des Wortes, also Mund, Nase usw., treten nun in nähere Konkurrenz mit der erogenen Zone des ganzen Körpers und seiner

Hautbedeckung. Konfrontieren wir beide Gruppen mit der zeichnerischen Kunst, so ist klar, daß die letzte erogene Zone, also die Körpermasse und die Hautoberfläche, in einer engsten Beziehung zu den Darstellungen der primitiven zeichnerischen Kunst stehen. Denn der naturvölkische Zeichner und Maler stellt die organische Gestalt in ihrer Ganzheit dar. Jene andere Gruppe der verschiedenen Schleimhautzonen würde nur dann als Grundlage der zeichnerischen Künste betrachtet werden können, falls eine spezifische Bezugnahme der primitiven Darstellungen auf Mund, Nase usw. erkennbar wäre, — es müßten, um solche Annahme zu rechtfertigen, Einzeldarstellungen der betreffenden Organe, also z. B. der Mundöffnung, nachgewiesen werden. Dazu fehlt jedoch alles Material. Der darstellerische Trieb der Primitiven heftet sich keineswegs an besondere Organe als solche, sondern übertreibt nur dann und wann solche Organe, die eine besonders hervorragende Stelle am menschlichen Körper einnehmen, wie z. B. den Phallus des Mannes. Aber ein besonders lebhaftes Interesse an der zeichnerischen Nachbildung von sexuellen Organen ersten und zweiten Ranges ist keineswegs nachweisbar.

Augenscheinlich dagegen ist es, daß der Körper in seiner Gesamtheit seines flächenhaften Umrisses den Primitiven interessiert. Besondere Einzelheiten, abgesehen von Hand- und Fußabdrücken, deren Einfachheit zur Nachbildung reizen mochte, kommen für ihn nicht in Betracht. So wird man von der erogenen Zone der Hautbedeckung des Körpers her die zeichnerischen Künste abzuleiten haben.

Eine andere Erwägung geht mit diesem Ergebnis gut zusammen. I. Sadger führt in jener Erörterung (l. c., S. 543) aus, daß die Haut, — Schleimhaut, — Muskelerotik weit mehr als die genitale einen deutlich autoerotischen Charakter zeige, denn jene beschränkt sich gewöhnlich auf das eigene Ich, während die geni-

tale Erotik meist auf ein fremdes Objekt gerichtet ist. So erscheint die ursprüngliche Autoerotik als der älteste, fast unsterbliche Born, der die Sexualerotik stets tränkt und ihr allezeit neue Stärke verleiht. — Wir können nun sagen, daß diese Eigenschaft der Autoerotik sich in der Malerei besonders deutlich zeigen müßte, falls unsere Konstruktion eines innigen Zusammenhangs zwischen Körper — Haut — Erotik mit der Zeichnung und Malerei zutrifft.

Dem ist nun in der Tat so, falls wir die Frage stellen, ob die Malerei oder die Plastik in stärkerem Maße autoerotisch gestimmt ist, — die Baukunst scheidet aus. Es ergibt ein rascher Überblick über die Werke der Maler und Bildhauer, daß in der Plastik kaum jemals eigentliche Selbstbildnisse geschaffen wurden, während anderseits fast jeder Maler ein oder mehrere Selbstporträte hinterlassen hat. Überdies gibt es viele solche Selbstbildnisse, in denen der Maler sich in irgend einer erotischen Situation dargestellt hat, so daß ein verstärkter Narzißmus hier zum Vorschein kommt.

Es spricht auch für die wesentliche Bedeutung der Autoerotik für die zeichnerisch-malerischen Künste der Umstand, daß den malenden Frauen vielfach recht gute Arbeiten gelingen, während die bildhauerische Kraft des weiblichen Geschlechtes sehr geringfügig scheint.

Wir versuchen zum Schluß noch die Parallele der Entwicklung der zeichnerischen Künste mit der Entwicklung der Baukunst und Plastik. Wir hatten dort als die beiden Entwicklungsreihen diese angesprochen:

Phallus — Pfahl — Plastik, a) einfigurige, b) mehrfigurige,

Uterus — Höhlung — Bauwerk, a) einräumliches,
b) mehrräumliches.

Hierzu tritt nun die angenommene Entwicklungsreihe der zeichnerischen Kunst:

Haut — Umrißzeichnung (-gravierung, -gemälde) — Flächen-Bild, a) einfigurig, b) mehrfigurig.

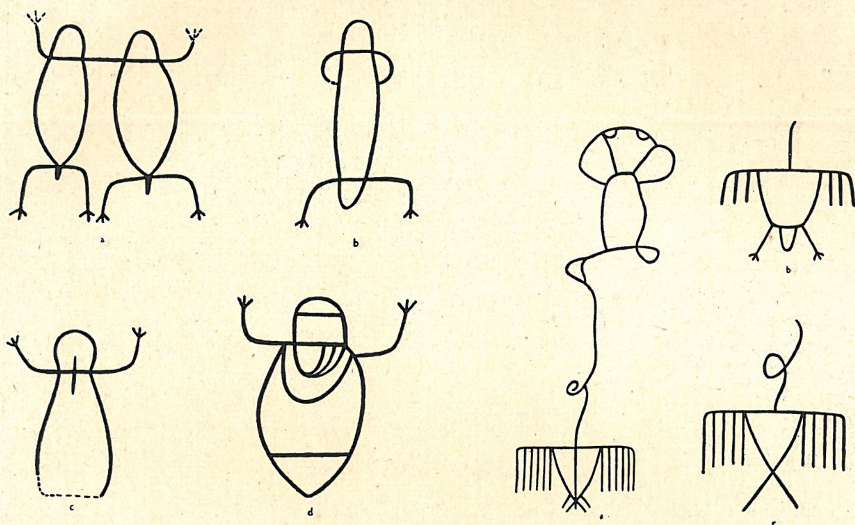
Es ist vielleicht nützlich, noch hinzuzufügen, daß die Bestimmung der Ein- oder Mehrfigurigkeit nur jeweils eines der drei, bezw. (bei der Malerei) zwei Wesenprinzipien ist.

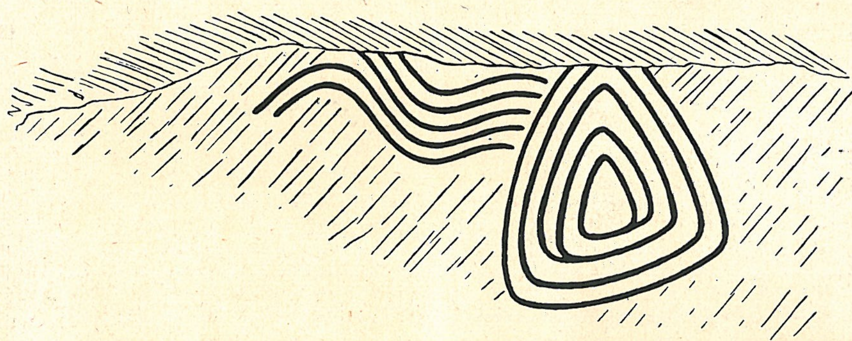
*

Das Ergebnis der Analyse der zeichnerischen Kunst der Naturvölker ist weit weniger ertragreich gewesen, als die früheren Untersuchungen der primitiven Plastik und Baukunst. Es hält sich sehr im Allgemeinen und deutet keine Einzelzüge des Wesens so erläuternd aus, wie dort. Sowohl die Art der Linienführung als auch die Wahl der Farben ist keiner fruchtbaren Überlegung unterworfen worden. Dieser Mangel hat seinen Grund in dem Fehlen nützlicher diesbezüglicher Untersuchungen der Psychoanalytiker. Sobald das anscheinend große kunsthafte Material der Schweizer Schule veröffentlicht worden ist, wird sich diese Sachlage vielleicht sehr erheblich verändern.

Die Farbgebung der Naturvölker stellt einige Farben, die sich einer universellen Beliebtheit bei den Primitiven erfreuen, in den Vordergrund: schwarz, weiß, rot. Es liegt nahe, den Grund dieser Beliebtheit in der Auslösung bestimmter Gefühlsregungen zu sehen. In der Tat scheint es sich um einen weithin klaren Zusammenhang zu handeln, demgemäß Rot als die Farbe der Lebenskraft und des Erfolges, — Schwarz als die Farbe des Todes und der Bosheit — Weiß als die Farbe des Übernatürlichen gilt (W. O. Hambly: „The history of tattooing and its significance", 1925, London, S. 147 ff.; Fr. v. Duhn: „Rot und Tod" im Archiv für Religionswissenschaft IX. Bd. 1906). Lit

Die sensuelle Bedeutung ist damit noch nicht fixiert. Es ergibt sich nur für Rot eine direkte, für Schwarz eine eventuell indirekte, durch den Begriff des Unheimlichen vermittelte Sexualsymbolkraft. Weiß scheint eine durchaus andersartige Bedeutung zu haben und Schwarz und Rot entgegengesetzt zu sein. Vielleicht haben wir in ihnen den farbigen Ausdruck der Sublimierungstendenz zu sehen. — Dies sind jedoch intuitive, spekulative Überlegungen, deren Korrektur und Bestätigung zur Aufgabe eingehender Untersuchung gemacht werden muß, um gesicherte Resultate zu erzielen.



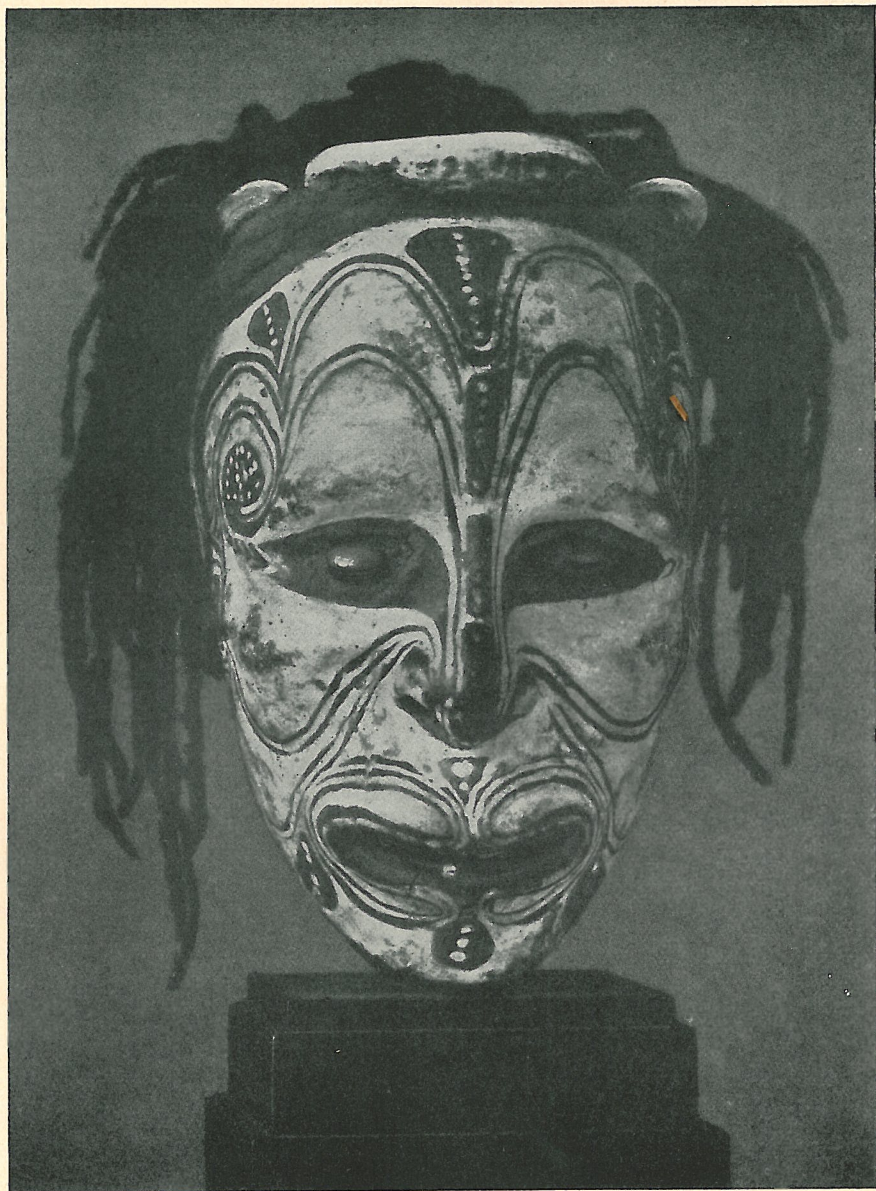


Indianische Felszeichnungen in Südamerika

Aus „Koch-Grünberg, Südamerikanische Felszeichnungen". (Mit Genehmigung des Verlags Strecker & Schröder in Stuttgart)

Griech.
Ranke

Grete



Schädel aus Neuguinea

Aus „Eckart von Sydow, Kunst und Religion der Naturvölker". (Mit Genehmigung des Verlags Gerhard Stalling in Oldenburg)

VI. KAPITEL

LUST- UND REALITÄTSPRINZIP IN IHREM VERHÄLTNIS ZUM NATURVÖLKISCHEN KUNSTWERK

Die psychoanalytische Trieblehre hat von früh an das dialektische Verhältnis von Lustprinzip und Realitätsprinzip im menschlichen Wesen gesehen und abgewogen. Dem Lustprinzip zufolge sucht das Lebewesen nach Lust und wehrt es Unlust ab, — dem Realitätsprinzip gemäß paßt es sich den Forderungen der Wirklichkeit an und nimmt auf sie positive Rücksicht. Es erhebt sich die Frage, ob in den Werken der naturvölkischen Kunst sich das eine oder andere Prinzip stärker ausgeprägt hat. Man kann dies Problem in negativ-kritischer Formulierung auch so aussprechen: ist nicht das Prinzip der Anpassung an die Realität völlig hinreichend, um jene Kunstgebilde zu erklären? Rationale Beweggründe könnten also vielleicht hinreichen, um die Formensprache der primitiven Kunst begreiflich zu machen, — der Kampf ums Dasein würde seinen Anteil beisteuern.

Grundsätzlich wäre hierzu zu bemerken, daß von vornherein es nicht undenkbar zu sein brauchte, daß die gleiche Erscheinung

von zwei verschiedenen, wenn auch in diesem Falle durch Personalunion verbundenen Gesichtspunkten und Schichten gleichermaßen zufriedenstellend erklärt würde. Es wäre sogar ein höchst befriedigendes Schauspiel, wenn wir Intellekt und Blut vom gleichen Rhythmus bewegt sähen, — der „Seelenfrieden" wäre dann hergestellt. Es zeigt jedoch die Kritik, daß die rechnende Abwägung des Beitrages von Lust- und Realitätstendenz im Bereiche der primitiven Kunst keineswegs zu einem so günstigen Resultate der Überlegung führt.

Betrachten wir die Einwirkungen des Lust- und Realitätsprinzips auf die bauwerklichen Formungen, so ist der Beitrag der zweiten Tendenz in dreifacher Hinsicht festzustellen. Erstens ist der Bau als solcher, in seiner bauwerkhaften Verfestigung eine rein zivilisatorische Tat des Willens zur Zweckmäßigkeit. Wäre sie nicht einflußreich und zwingend, so würde der Primitive sich mit Höhlen, hohlen Bäumen usw. zufriedengegeben haben, denn in diesen natürlichen Bildungen steckt ein ungleich intensiveres Verwandtschaftsgefühl mit der Höhle des Mutterleibes, als in jeglicher künstlich errichteten Wohnstätte. Die rationale Tendenz hatte also die Führung, als der Primitive zum verfestigten Bauwerk überging.

Zweitens ist das gleiche in gewisser Weise hinsichtlich der Formgebung der Fall. Das Innere und Äußere der primitiven Architekturen hat keineswegs die allseitig vibrierende Formung, die das organische Leibinnere zeigt, sondern in der Stabilisierung der Hütte, des Hauses auf flachem, geebnetem, wagrechtem Erdboden, in der Stützung und Bedachung ist ein rational-zivilisatorischer Eigenwert vorhanden.

Drittens ist in der Abspaltung verschiedener Räumlichkeiten für verschiedene praktische Zwecke, etwa des Schlafens und Wohnens, eine durchaus rationale Zweckhaftigkeit unverkennbar.

Die anderen, von uns früher eingehend diskutierten Eigenarten der Tendenz zur Einräumigkeit, Überwucht des Daches, Geschlossenheit des Raumes werden jedoch durch den Hinweis auf bloße Zweckhaftigkeit nicht begründet. Im Gegenteil sind alle diese Kennzeichen eher unzweckmäßig, — die vielfachen Klagen der europäischen Reisenden über die Unwohnlichkeit der primitiven Behausungen sind ein ebenso sprechendes Zeugnis für deren technische Unvollkommenheit, wie die Tatsache, daß afrikanische Neger, denen man europäisch gebaute Heimstätten zur Verfügung stellte, zur alten Wohnform zurückkehrten, für eine irrationale Anhänglichkeit zeugt. (Cureau: „Savage Man . . .“, S. 197).

Es bleibt noch die Frage, ob die symmetrische Regelmäßigkeit der naturvölkischen Bauweise als rationale oder sensuale Eigentümlichkeit anzusprechen sei. Die Entscheidung kann hier schwanken. Wohl ist hier ein Unterschied zwischen Bauform und Urbild mit seiner regellosen Unsymmetrie deutlich. Andererseits aber ist der Baukörper zugleich, wie schon der Kunstausdruck andeutet, zugleich ein plastisches Phänomen, wenn man ihn von außen her betrachtet. Wir haben früher (siehe S. 95) dargetan, daß die symmetrische Formung der Plastik organologisch bedingt ist. So dürfte man hier von jenem eingangs erwähnten Idealfall einer beiderseits zureichenden Erklärung sprechen, insofern sich organische und rationale Tendenzen hier decken würden.

Diese Überlegung führt in das Gebiet der naturvölkischen bildenden Künste im engeren Sinne: Plastik und Malerei-Zeichnung. Auch hier ist die Verfestigung des Bildwerks als solche eine zivilisatorische Tat, begründet zum Teil in dem wiederholenden Gebrauch der Figuren zu kultischen Zwecken. Zweitens ist die Darstellungsweise einer standfesten Figuration als Repräsentation eines lebenden organischen Wesens das Zeugnis einer Rücksichtnahme auf die Naturwirklichkeit. Drittens liegt in der Grup-

?

pierung von mehreren Figuren der Hinweis auf ihren illustrativen Zusammenhang mit einer dazugehörigen Legende.

Aber die anderen, früher eingehend erörterten Eigentümlichkeiten der Tendenz in der Plastik zur Einfigürlichkeit, Überwucht des Kopfes, Blockeinheit und in der Malerei zur Flächeneinheit und zur Einfigürlichkeit, — sie sind aus Gründen der Zweckmäßigkeit und Naturtreue keineswegs ausreichend erklärbar. Im Gegenteil sind sie alle eher geeignet, dem Prinzip der bloßen, rationalistischen Realitätsanpassung oder Naturalistik zu widersprechen. Überdies wird in weiten Gebieten der Primitivität alles Naturhafte der Plastik oft so sehr vom rein ornamentalen Trieb überdeckt und vergewaltigt, daß auch von dieser zeichnerisch-malerischen Seite her die rationale Naturtreue zugunsten organologischer Bedeutsamkeit zurückgedrückt wird.

Fassen wir unsere Ergebnisse zusammen, so darf man sagen, daß das eigentlich Bedeutungsvolle, Ausdruckshafte der naturvölkischen Kunstübung nur organologisch, nicht rationalistisch verständlich ist. Aber es ist richtig, daß untergeordnete Elemente, die als Vorbedingung der äußeren Existenz überhaupt vorhanden sind und in der künstlerischen Wirkung mitsprechen, zivilisatorischer Herkunft sind.

Kunst- und Wirtschafts-Formen bei den Naturvölkern

Zu unserer These der grundsätzlichen Unabhängigkeit des Ausdrucks des Lustprinzips vom Zweckmäßigkeitsgedanken hat sich die allgemeine Erörterung des Verhältnisses von Kunstform und Wirtschaftsartung im Bereiche der ausschließlich oder überwiegend ethnologischen Kunstwissenschaft in scharfen Gegensatz gestellt. In der Bejahung der Frage, ob eine Abhängigkeit künstlerischer Stilformen von den jeweiligen Wirtschaftsformen ihres

Ursprungsgebietes vorhanden sei, besteht eine weitgehende Übereinstimmung bei den verschiedenen Forschern, die sich mit der Kunst der Naturvölker beschäftigt haben. Ernst Grosse begann in seinen „Anfängen der Kunst“ (1894) die Ableitung der primitiven Kunstformen aus den Wirtschaftsformen, — Herbert Kühn hielt in seiner „Kunst der Primitiven“ (1923) seine mannigfachen Analysen primitiver Kunstwerke durch den allgemeinen und allseitig durchgeführten Gedanken der Abhängigkeit der Kunstsprache von der Wirtschaftsart zusammen, — K. Weule, K. Woermann, L. Frobenius, Fr. Graebner machten von dem gleichen Gedanken einen mehr oder minder ausgedehnten Gebrauch. Wie schroff die Vertreter dieser Auffassung sich für ihren Gedanken einsetzen, zeigen Zitate aus H. Kühns „Kunst der Primitiven“ (S. 9, 174): „Niemals ist die Kunst zufällig, immer ist sie verbunden mit dem gleichzeitigen Leben in Religion, Mystik, Wissenschaft, Philosophie, Recht und Staat . . . Der letzte Grund aber, der auch ihr Wesen entscheidend gestaltet, ist die Wirtschaft. Das Ökonomische ist der Untergrund, es bildet das Anders-Sein, es bedingt den Wandel. — Diese ökonomische Geschichtsauffassung ist ein neuer Gesichtspunkt in der Kunstgeschichte, ein neuer, ein anderer Weg, — der einzige Weg aber, der in der Kunst der Primitiven einen Pfad zu zeigen vermag.“ — „Die Gebiete fallen zusammen. Wirtschaftlich konsumptiv gerichtete Zeiten haben konsumptive, haben sensorische Kunst, und wirtschaftlich produktiv gerichtete Zeiten . . . haben produktive, haben imaginative Kunst . . . Unabhängig von Zeit, unabhängig von Raum schafft dieselbe Wirtschaftsform immer wieder denselben geistigen Gesamtkomplex, immer wieder die stilistisch gleichgerichtete Kunst.“

Die materialistische Wendung von der Abhängigkeit künstlerischer Bildungsart vom wirtschaftlichen Impuls knüpft für unser Gebiet an die Tatsache an, daß zwei wohlbekannte gegensätzliche Stil-

bildungen, die man als abstrakte und naturalistische Formprägung bezeichnet, wie sonst so auch in der naturvölkischen Kunst vorliegen. Der erste Überblick schien es nun E. Grosse evident zu machen, daß das Gebiet der Jägernomaden mit dem der naturalistischen Kunst, das der Ackerbauer und Viehzüchter mit dem der abstrakten Kunstformung identisch sei. Er begründete diesen „Befund" mit den Sätzen (l. c. S. 190): „Beobachtungsgabe und Handfertigkeit sind die Erfordernisse für die primitive naturalistische Bildnerei, und Beobachtungsgabe und Handfertigkeit sind zugleich die beiden unentbehrlichsten Erfordernisse für das primitive Jägerleben" und fernerhin: „Weder die Ackerbauer noch die Viehzüchter bedürfen zu ihrer Erhaltung einer so hohen Ausbildung der Beobachtungsgabe und der Handfertigkeit." Diese Begründung ist recht fragwürdig, da jeder, der mit Viehzüchtern zu tun gehabt hat, weiß, wie genau sie jedes einzelne ihrer Tiere kennen. Gleichwohl könnte der Befund selbst richtig sein, wenn auch die erklärende Begründung Grosses abgelehnt werden müßte. Denn ohne sie sich zu eigen zu machen, hat H. Kühn die Nachweisungen Grosses aufgenommen und seinerseits erweitert, indem er die gesamte primitive Kunst unter dem Gesichtspunkt der Entsprechung von wirtschaftlicher und künstlerischer Konsumtion und Produktion untersuchte. Konsumtion in wirtschaftlicher Hinsicht entspricht nämlich nach ihm dem sensorischen Stil der Buschmänner, Polarvölker, Australier, — Produktion dem imaginativen Stil der afrikanischen Neger, Indianer, Ozeanier, wobei grundsätzlich jene oben schon zitierte These die dogmatische Grundlage bildet: „Das Ökonomische ist der Untergrund." (S. 9.) Eine klare Definition der neuen Termini sensorisch und imaginativ sucht man bei Kühn vergebens, — er erläutert sie an anderer Stelle durch eine Gleichsetzung mit anderen, metaphysischen, aber nicht ohne weiteres evidenteren Ausdrücken, indem er imaginativ mit

transzendent, sensorisch mit immanent gleich setzt (S. 13). Im großen und ganzen darf man wohl beiden Ausdruckspaaren: Abstrakt-Naturalistisch und Imaginativ-Sensorisch die annähernd gleiche Bedeutung zuerteilen, — nur daß im Imaginativen das Abstrakte unter dem Exponenten der Phantastik zu stehen scheint.

Untersuchen wir das Tatsachenmaterial, das die allgemeinen und besonderen Thesen Grosses und Kühns von der Abhängigkeit naturalistisch-sensorischer und abstrakt-imaginativer Kunstweise von den gleichartigen Wirtschaftsformen dokumentieren soll, so ergeben sich alsbald bedeutende Schwierigkeiten, in welche sich diese Dogmatik verfängt. Für einzelne Gebiete ist die These zutreffend. So anscheinend für Südamerika und große Teile von Nordamerika und der Südsee. Ob hiermit aber eine durchgehende Gesetzlichkeit aufgewiesen ist, muß zweifelhaft werden angesichts der Einwände, die auf anderen Gebieten der primitiven Kunstwelt sich erheben.

Die Kunst der Buschmänner ist ein beliebtes Paradestück der angeblichen reinen Naturalistik der Jägervölker. Wie wenig diese Behauptung zutrifft, haben wir schon früher gesehen. Wohl ist der Umriß naturalistisch, aber die Farbgebung ist rein imaginativ. — Die Eskimos müßten als Jäger und Fischer eine rein naturalistische Kunst haben. Ihre Ritzzeichnungen und in geringerem Maße ihre Schnitzereien stimmen hiermit überein. Aber sie haben neben diesen sensorischen Arbeiten auch Masken von ganz abstrakter, ganz imaginativer Formung (E. v. Sydow: „Kunst der Naturvölker", S. 278 ff.; Vatter: „Religiöse Plastik der Naturvölker", S. 31, 113). — Ähnliches gilt von den Australiern: auch sie haben eine Fülle naturalistischer Werke, aber von höherem Interesse sind ihre ganz und gar abstrakt beritzten Tjurungas, — flache Steine oder Hölzer, deren Punkte, Striche, Linienkomplexe einen durchaus naturhaften Inhalt andeuten sollen (Strehlow: „Aranda und Loritja", I. Bd., z. B. 1., 3. Taf.). — Die auf Viehzucht, Jagd und Fischfang ein-



gestellten Jenissejer Sibiriens haben ganz abstrakt geschnitzte Ahnenbilder (Buschan: „Ill. Völkerkunde", II, 1, S. 323, Fig. 217). — Die Giljaken Sibiriens, deren Wirtschaftsform die gleiche ist, haben Hausschutzgeister-Figuren imaginativer Formung (Buschan, l. c., S. 305, Fig. 202, Nr. 6), — daneben übrigens auch recht naturalistische Arbeiten (Buschan, l. c., S. 313, Fig. 209, Eßnapf). — Die Golde, ebenfalls ein sibirischer Stamm von Viehzüchtern und Fischern, führen ganz abstrakte phantastische Idole mit sich (Buschan: „Sitten der Völker", II, S. 258, Abb. 1; v. Reitzenstein: „Das Weib . . .", 1923, Taf. VI, 1, 2, 4). — Da überhaupt die ursprüngliche Religion der Altsibirier im Schamanismus besteht (Buschan: „Ill. Völkerkunde", II, 1, S. 317), so ist es nicht verwunderlich, daß unrealistische Arbeiten in diesem Gebiet erwachsen.[1]

Auf der einen Seite ist also die Gleichzeitigkeit von Sensorismus-Naturalismus der Kunst und Wirtschaft keineswegs nachzuweisen. Auf der anderen Seite erheben sich aber auch durchgreifende Einwände gegen die Theorie vom Zusammenfallen künstlerischer und wirtschaftlicher Abstraktion und Imagination. Die Ackerbauer des Kameruns, die rein abstrakt arbeiten müßten, beugen sich nicht diesem Dogma, sondern haben vielfach Werke mit intensiver Naturalistik (E. v. Sydow, l. c., S. 112, 108 f., 120; Führer durch das Leipziger Völkerkunde-Museum, 1919, Taf. 9 unten; Vatter: „Religiöse Plastik der Naturvölker", S. 105, 65, 108, 121). — Das Gleiche gilt von hervorragenden Arbeiten der Bakuba und Warua im Kongogebiet (E. v. Sydow, l. c., S. 131, 141 f., 145 ff.). — Ebenso zeigen die

1) Es illustriert die kaltblütige Beweismethode der materialistischen Ästhetiker nichts schärfer, als die Feststellung der Tatsache, daß H. Kühn in seiner „Kunst der Primitiven" weder die expressionistischen Masken der Eskimos, noch die naturalistischen Arbeiten aus den Gebieten West- und Mittelafrikas abbildet oder erwähnt, wiewohl die deutschen Museen an beiden Kategorien Überfluß haben.

Ahnenbilder aus Nias eine durchaus naturalistische Artung (E. v. Sydow, l. c., S. 272).

Es soll gewiß nicht bestritten werden, daß bei all diesen Völkern imaginative Werke in großer Anzahl vorhanden sind. Das Wesentliche aber ist die Feststellung, daß die Wirtschaftsform keineswegs mit Ausschließlichkeit den maßgebenden Faktor bildet, sondern daß also andere Momente den Ausschlag geben müssen. Ob man hierbei an das religiöse Element oder einfach an die künstlerische Formkraft als solche denkt, ist dabei eine Frage zweiten Ranges. In beiden Fällen würde man auf das Innere, Seelische des Menschen zurückverwiesen.

VII. KAPITEL

DIE KÖRPER-KUNST
DIE ABSICHTLICHE UMFORMUNG DES MENSCHLICHEN KÖRPERS

Wir werfen jetzt einen Blick auf eine ganz andere Art der primitiven Kunstbetätigung, — eine Kunst, die uns so gut wie fremd geworden ist und die deshalb schon die Vermutung erweckt, daß sich in ihr ein typisch primitiver Charakter ausspricht. Es handelt sich um die allseitigen und oft tiefgreifenden Umbildungsversuche und tatsächlich erreichten Umbildungen am menschlichen Körper selbst, wie sie bei den meisten Naturvölkern gang und gäbe sind. Kein Glied entgeht solchen Formationen-Deformationen. Dieser seltsame Betätigungstrieb, der nicht im abgesonderten Werk sich vollendet, sondern am lebenden, fremden und eigenen Körper sich abmüht, ist gerade für unser Problem der sexuellen Grundlage der Künste von wesentlichem Belang. Und zwar ganz allgemein deswegen, weil unsere These von der leibhaft-sexuellen Grundlage der bildenden Künste diese Folgerung nach sich ziehen würde, daß eine intensive kunsthafte Bemühung sich gerade auf den menschlichen Körper richten müsse, weil und insofern dieser den Anfang und das Ende des sensuellen Triebes bildet. Da sich nun zeigen läßt, daß jene Folgerung

zutrifft, so erfährt unsere These eine beachtenswerte Stärkung. Sie würde noch mehr hervortreten, falls nicht nur die allgemeine Hinweisung auf das leibhafte, am Leibe sich äußernde Kunstinteresse der Primitiven, sondern auch jene Besonderung seiner Richtung und Begründung auf Mutterleib, Phallus und Hautfläche nachweisbar wäre. Dem ist nun wiederum in der Tat so. Wir nehmen daher sogleich von diesen Sonderproblemen den Ausgang.

*

Vielfach finden wir in der Welt der Naturvölker eine ausgesprochene Vorliebe der Männer für fettleibige Frauen. In einem Sonderfall, der sogenannten Fettsteißigkeit oder Stateopygie, die wir bei den Buschmännern und Hottentotten vor uns haben, handelt es sich nur um die Gesäßgegend. Das Fettpolster gilt bei ihnen als schön, — auch das männliche Geschlecht zeichnet sich in gleicher Weise aus. Aber es gilt nicht bloß von diesen Südafrikanern, daß runde und fleischige Formen für sie den Maßstab der Schönheit abgeben. Auch andere Volksstämme Afrikas legen ästhetischen Wert auf Fettansammlungen, — so die Bongos, Nigritier des Nils, Kalundas, Somali, Berber, Ewe, Südnigerier usw. Hier und in anderen afrikanischen Gebieten gilt bei allen Frauen die Fettleibigkeit als Inbegriff großer körperlicher Schönheit. Schon von früher Jugend an werden die betreffenden Mädchen einer richtigen Mästung mit Mehlbrei oder geronnener Milch unterworfen (vgl. Ploss-Bartels: „Das Weib . . . ", 3. Aufl., II, 161 ff., 218 ff.; A. Talbot: „Women's Mysteries . . .", 1915, Abb. !).

Diese Auffassung beschränkt sich nicht auf Afrika, sondern hat ihr Gegenbild auch in Melanesien. Parkinson („30 Jahre in der Südsee", S. 99, 272, 524 f.) berichtet vom Bismarckarchipel, wie dort die jungen Mädchen vor der Heirat in ein besonderes Gemach gesperrt und mit ausgewählten Speisen gefüttert werden. In den 12—20 Monaten dieser Klausur erreicht das Mädchen einen beträchtlichen Körperumfang, — ihre plumpen Körperformen werden als „besondere

Schönheitsmerkmale" angesehen. Und wir hören ferner von Parkinson, daß wohlgenährte und wohlhabende Frauen in den Augen der Insulaner die größten Schönheiten sind, — einige besonders schöne Frauen waren so fett, daß sie sich nicht fortbewegen konnten und gefüttert werden mußten.

Ähnliche Anschauungen haben im polynesischen Gebiet, und zwar in Hawai und Tahiti, und ferner anscheinend auch stellenweise in Südamerika, bei den Rouqou Jennes-Indianern geherrscht. (Weiteres Material s. Globus 87. Bd., 1905, S. 416 f. — Mitt. d. Anthr. Ges. Wien, 56. Bd., 1926, S. 12 ff.)

In manchen Gebieten treten zu der allgemeinen Neigung zur Wohlbeleibtheit noch die künstliche Verdickung der Waden hinzu. Es schnüren sich südamerikanische und polynesische Stämme fest anschließende Bänder um das Bein, so daß das Blut sich staut und das Fleisch auftreibt.

Fragen wir nach dem inneren Grunde dieser Vorliebe für fette Frauen, — einer Vorliebe, die uns aus unserem eigenen Erdteil aus der älteren Steinzeit her bekannt ist, — so liegt für den Kenner der psychoanalytischen Forschungsergebnisse der Gedanke an den Mutterleib unmittelbar nahe. Man darf seine Nachahmung in jenen lebenden Fettkolossen vermuten. Die Idee der Fruchtbarkeit wird durch sie angedeutet. Was man sonst noch als Grund anzuführen neigen könnte, als da ist z. B. die Dokumentierung des Reichtums, da die Züchtung der Wohlbeleibtheit nur Reichen, Trägen praktisch möglich ist, usw. trägt offensichtlich den Stempel der Nebenbedeutung. — Die Parallele zwischen der umfänglichen Weibsgestalt und dem schoßhaften Innenraum der naturvölkischen Bauweise ist durch die Identität ihres psychologisch-physiologischen Sinnes mitgegeben. In beiden Fällen ist es das Ebenbild des Mutterleibes, von dem der Anreiz zur künstlerischen Wertschätzung ausgeht. (Vgl. hierzu und zum Folgenden F. v. Reitzenstein: „Das Weib bei den Naturvölkern", 1923, Berlin, S. 127—170.)

Ein weit umfangreicheres Material als die absichtliche Verfettung, bietet die absichtliche Umformung der verschiedenen Körperteile und Gliedmaßen. Hier kommen wir zugleich mit einem der wichtigsten Probleme in Berührung. Von jeher hat die besondere Aufmerksamkeit der Völkerkundler und Religionspsychologen sich auf die Behandlung des männlichen Geschlechtsgliedes in der Beschneidung gerichtet. Betrachtet man diese Handlung für sich, so liegt eigentlich kein zureichender Grund für dies hochgesteigerte Interesse vor. Denn alle Körperteile werden vielfach Operationen unterworfen, welche tiefer greifen und länger dauern. Der Überrest der Beschneidung bei den Juden, verbunden mit seinem religiösen Nimbus, hat wohl viel zu jener Anteilnahme beigetragen, — um so mehr als man auf eine gegenseitige Erhellung der gleichen Problematik hoffen mochte. Allmählich hat man eingesehen, daß man durch Befragung und durch die Untersuchung der geschichtlichen Genesis das psychologische Motiv oder die Motive nicht gut feststellen konnte. Und da hätte es nahegelegen, sich mit dem Hinweis auf die verschiedenen anderen Deformationen menschlicher Körperteile, etwa das Durchbohren der Ohren und Lippen, um dort Ringe und Pflöcke einzupressen, zu begnügen und auch bei der Beschneidung, wie dort, eine ästhetische Einstellung zu konstatieren, die uns Europäern fremd ist. Diese einfache Registrierung konnte jedoch angesichts der Tatsache nicht ausreichen, daß für die Mehrzahl der Naturvölker die Beschneidung einen außergewöhnlichen Charakter trägt, denn sie verbindet sich großen Teils mit den Jünglingsweihen, in denen die Heranwachsenden in den Kreis der Männer aufgenommen werden. — Jene an sich mögliche Beschränkung auf die Einreihung der Beschneidung in die Gruppe der Lippen- usw. -durchbohrungen konnte auch deswegen nicht innegehalten werden, weil die Beschneidung einen besonderen Zug hat, der sie von jenen Handlungen unterscheidet. Während diese nämlich dazu dienen, dem jeweiligen Organ

eine besondere Zierde im Lippenpflock, Ohrring usw. zu verleihen, also das Organ künstlich zu bereichern, scheidet dieser ästhetische Gesichtspunkt bei der Behandlung des männlichen Geschlechtsorganes mit wenig Ausnahmen vollkommen aus, — nicht um Schmückung, sondern um eine Verletzung, die ihm beigebracht wird, handelt es sich! Gewiß ist dies Organ, wie kein anderes, unvorbereitet, als besonderer Schmuckträger zu dienen. Aber es erscheint eigentlich frappant, daß man nicht immer mit ornamentierten oder sonst kunstreich hervorgehobenen Penisstulpen usw. mit größerer Betonung auf das wichtigste Glied am männlichen Körper hinweist. (Vgl. über Penisstulpe u. a. F. v. Luschan in Mitt. d. Anthr. Ges. Wien, 48. Bd., 1918, S. 67.) Die Barockzeit Europas hat bekanntlich vor solcher Sichtbarmachung in der Kleidung keinerlei Scheu getragen. Vergleicht man die Sorgfalt, mit der die Naturvölker sonst jedes ihrer Gliedmaßen zu schmücken pflegen, mit dieser fast feindselig anmutenden Freude an der Verletzung des Phallus, so wird man gern die von psychoanalytischer Seite aufgestellte Theorie beachten, welche in der Beschneidung eine Gegenwehr der alten Generation gegen Inzest- und Mordwünsche des heranwachsenden Geschlechtes sieht (vergl. Th. Reik: „Probleme der Religionspsychologie“ I. Teil: „Das Ritual“, 1919, S. 59 ff.; ferner Moritz Zeller: „Die Knabenweihen“, Bern 1923, S. 116 ff.). Ob die umfassendere Problematik naturvölkischer Riten in allgemeingültiger Weise mit solcher Theorie aufgehellt wird, kann für uns dahingestellt bleiben. Das Wichtigere ist die Frage nach dem Grunde der beharrlichen Unlust, das männliche Glied durch Schmuck auszuzeichnen. Selbst wenn man jene Pubertätsriten für geklärt erachtete, bleibt noch zu erklären, warum nicht späterhin die altgewordene Generation ihren eigenen Organen an Schmuckfreude zuteil werden läßt, was sie, aus Furcht, bei der jüngeren Generation unterdrücken möchte. Woran liegt der lebenslange Mangel an Schmuckfreude gerade bei dem wichtigsten Organ?

Wir können uns mit dem Hinweis auf die Ausführungen der Psychoanalytiker begnügen, die in ihren Studien über die Naturvölker darauf hingewiesen haben, daß in der naturvölkischen Kultur der Beginn der Verdrängung der Sexualität zu finden wäre. Dieser Prozeß ist es wohl, dem wir es zuschreiben müssen, daß mit besonderer Hartnäckigkeit dem männlichen Geschlechtsorgan die ästhetische Wertschätzung verweigert wird, auf welche es, logisch betrachtet, in hervorragendstem Maße Anspruch hätte.

Mit um so größerer Energie hat man sich bei den Primitiven die Umformung und Ausschmückung der anderen Körperteile angelegen sein lassen. (Vergl. als Quelle für die folgenden Hinweise: Ploß-Renz: „Das Kind . . .“, 3. Aufl., II. Bd., S. 82 ff.) Es ist nun charakteristisch, daß sich vor allem dem Haupte ihre praktische Ästhetik zugewandt hat, — vertritt doch der Kopf vielfach symbolisch die Eichel des Gliedes.

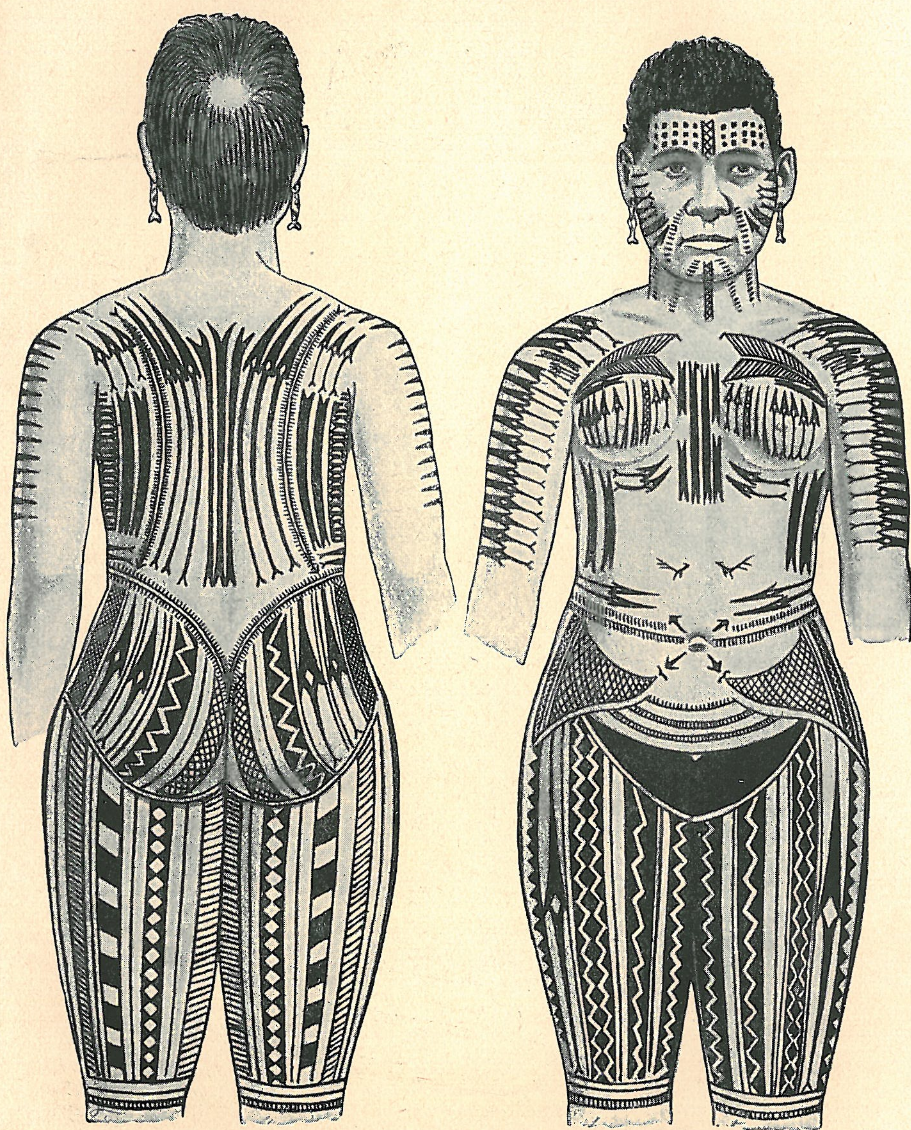
Die Umformung des Schädels beginnt gewöhnlich bald nach der Geburt. Das Ziel der Behandlung ist die Erreichung betonter Langköpfe oder Rundköpfe, — „keil-, kegel-, zuckerhut-, walzen- oder zylinderförmig, auf einer oder beiden Seiten abgeplattet, breite oder abgeplattete Stirn, monströs zurückgeschobenes Hinterhaupt, künstlicher Prognathismus usw.“ Die Mittel, deren man sich dazu bedient, sind Streichen und Drücken mit den Händen, besondere Preßapparate aus Metall oder sonstigem widerstandsfähigem Material, Kompressen aus Baumrinden, getrocknete Formen aus Erde oder Töpferton, Sandsäcke, Stofflappen mit aufgenähten Strohhalmen, ein oder zwei Bretter, auf welche oder zwischen welche der Kopf gepreßt wird, usw.

Als Grund solcher Deformationen wird meist das ästhetische Motiv genannt, — derartig umgeformte Schädel gelten eben als schön. Vereinzelt treten Motive praktischer und religiöser Art, ferner solche der Rassenunterscheidung, des Standesunterschiedes usw. auf.

Welches Moment das Primäre war, falls es ein solches gab, läßt sich nicht erkennen.

Das Gleiche kann man hinsichtlich der einzelnen Maßnahmen sagen, die sich auf Lippen, Ohren, Haartrachten usw. beziehen. Wohl haben die meisten Völker zunächst ästhetische Ziele im Auge, aber es verschmelzen mit ihnen andere Rücksichten, — so dient etwa der Lippen- und Ohrenschmuck zugleich als Amulett gegen schädlichen Zauber oder dazu, um das kleine Kind vor Unglück zu schützen, um die Entwicklung seines Verstandes und Charakters zu fördern und dergl. Werfen wir einen flüchtigen Blick auf diese Umformungen am Kopfe.

Die Durchbohrung der Lippe und die Einführung größeren Lippenschmucks geschieht zumeist mit Hilfe jahrelanger Operationen. So wird in Afrika (Magandja) die Oberlippe der Mädchen an der Übergangsstelle zur Nasenscheidewand durchbohrt und durch einen eingelegten Stift am Verheilen gehindert. Es werden dann allmählich dickere Stifte eingelegt, bis nach Monaten und Jahren das Loch so groß ist, daß ein Ring von zwei Zoll Durchmesser hineingelegt werden kann. So kann es kommen, daß beim Lachen die Lippe sich bis über die Augenbrauen hebt, während die Nasenspitze durch das Loch hindurchragt. Als ein Häuptling gefragt wurde, warum die Frauen ihre Lippenringe trügen, erwiderte er erstaunt: „Der Schönheit wegen! Die einzige Schönheit, die Frauen haben, besteht in diesem Ring. Was für ein Wesen würde eine Frau ohne Oberlippenring sein? Sie würde wie ein Mann mit dem Munde ohne Bart, aber gar keine Frau sein!" (Ploß-Bartels, l. c., I, S. 158 f.) — Bei den Eskimos in Alaska wird die Unterlippe der jungen Mädchen an drei Stellen durchbohrt. In die Löcher steckt man als Lippenpflock je einen kleinen krummen Knochen, dessen knopfförmiges, stärkeres Ende sich im Innern des Mundes befindet und das Herausfallen des Knochens verhindert; das äußere Ende des Knochens trägt eine Perle zur Schau.



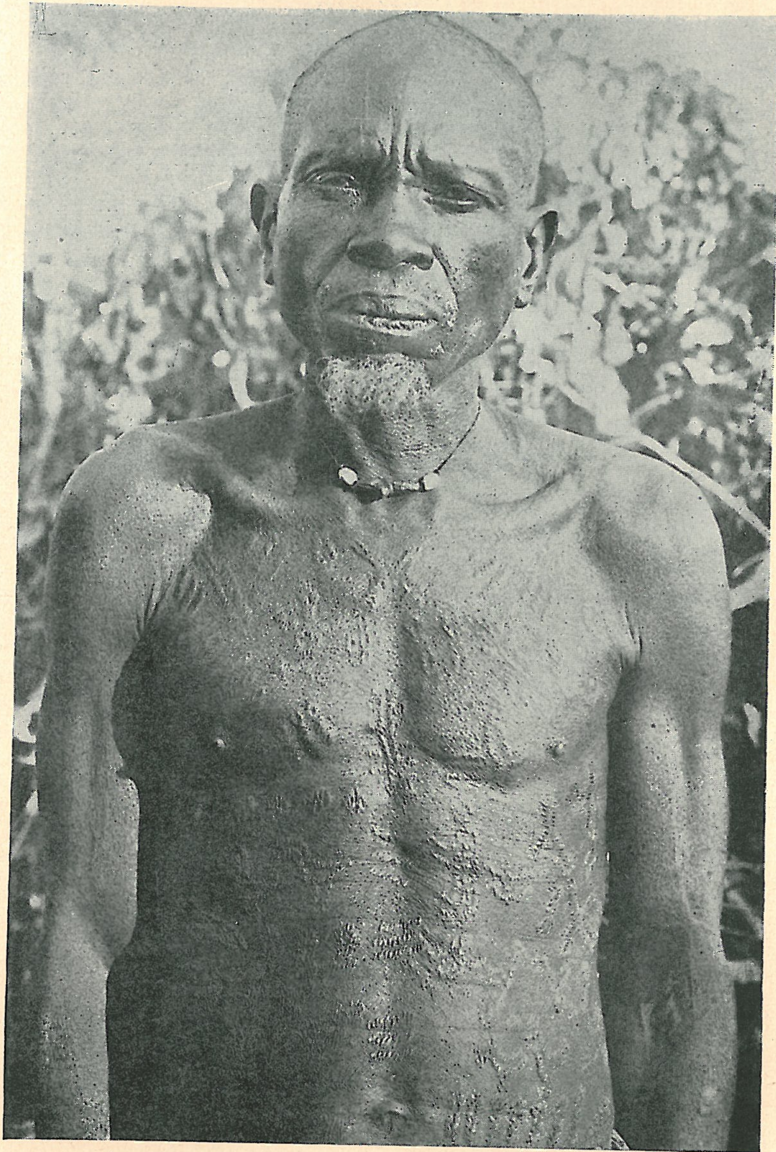
Tätowierung auf Nukumanu (Melanesien)

Aus „Parkinson, Dreißig Jahre in der Südsee". (Mit Genehmigung des Verlags Strecker & Schröder in Stuttgart)



Tätowierung auf den Marquesas-Inseln (Polynesien)

Aus „K. von den Steinen, Marquesaner Kunst". (Mit Genehmigung des Verlags Dietrich Reimer [Ernst Vohsen] A. G. in Berlin)



Myaomann (Narbentätowierung)
(Nach „Ethnologisches Notizblatt", II., Berlin 1901)



Muerafrau mit Unterlippenpflock und Narbentätowierung

Aus „K. Weule, Negerleben in Ostafrika". (Mit Genehmigung des Verlags F. A. Brockhaus in Leipzig)

Eine ähnliche Methode, wie bei der Lippendurchbohrung, wendet man auch stellenweise an, wenn es gilt, die Nasenscheidewand zu durchbohren, um ihr einen Schmuck: Stift, Ring usw. einzufügen. So durchsticht man in Ostafrika den linken Nasenflügel und steckt zunächst einen Grashalm, dann ein Hölzchen, endlich einen Pflock aus Metall oder Holz hinein. In Neu-Guinea, wo man ebenfalls solchen Zierrat trägt, erhält man die Auskunft, daß ohne solchen Schmuck der Übertritt der Verstorbenen in das Paradies unmöglich sei.

Mit Lippen- und Nasenschmuck geht der Ohrschmuck in der Methode der Vorbereitung seiner Einfügung gut zusammen — auch hier sucht man das Ohrläppchen mittels Durchstechen, Einlegen kleiner Holzpflöckchen usw. allmählich zu erweitern; schließlich kann man im Ohrläppchen große Ringe, Holzknöpfe, Palmblattspiralen, Blumen usw. tragen. Manchmal werden die enorm erweiterten Ohrläppchen durchgerissen, dann hängen sie bis auf die Schultern herab.

Eine weit problematischere Deformation des Gesichtes stellen die Zahnverstümmelungen dar; Ausschlagen von ein oder mehreren Zähnen oder Zuspitzen der Vorderzähne usw. Auch das Schwarzfärben der Zähne gehört wohl hieher. Als Grund geben verschiedene Stämme sehr unterschiedliche Motive an: Südafrikaner bezeichnen die Zahnlücken als Stammeszeichen, Südwest-Afrikaner verbanden religiöse Vorrechte mit ihnen, Malayen haben sie früher als Stammeszeichen, neuerdings als ästhetisch-hygienische Maßnahme betrachtet usw. Welches unter den vielen Motiven das vielleicht allererste war und welches das mächtigste ist, muß dahingestellt bleiben. Ein sexuelles Motiv scheint nur bei den Herero hervorgetreten zu sein. Im allgemeinen scheint im Bewußtsein der Eingeborenen die Auffassung von Zahnlücken als von Stammeszeichen am verbreitetsten (Ploß-Renz: „Das Kind". II, S. 119 ff.). Allerdings begreift man nicht ganz die Brutalität dieser Unterscheidungsmerkmale und so

möchte man, angesichts der praktischen Unzweckmäßigkeit dieser Verletzungen mit Ratzel, Wilhelm usw. in ihnen ein Opfer sehen.

Diese Zahnverstümmelungen, die zum Teil einen sehr weitgehenden Umfang haben, führen zurück zu der Beschneidung. Denn sie haben mit dieser die Gemeinsamkeit, daß sie großen Teils keine Bereicherung und keine ästhetische Handlung bedeuten, sondern vielmehr das Gegenteil. Zahn und Phallus stehen nun in einer besonders engen Beziehung, insofern in Träumen der Zahn das männliche Glied symbolisiert (Freud: „Traumdeutung", Ges. Schr. III, 103 ff.). Haben wir uns veranlaßt gesehen, in der Beschneidung den Ausdruck der Verdrängung zu erblicken, so haben wir allen Grund, das gleiche Motiv als innersten, allgemeinsten Grund für die Zahnverstümmlungen zu behaupten. In beiden Fällen äußert sich die Antipathie gegen das Sexuelle auf so radikale Art, als es die Rücksicht auf Lebenserhaltung noch gerade zuläßt. Dafür wird dann anderseits auf dem Wege der Rückkehr des Verdrängten dem sympathisierenden Triebe Genüge getan, indem anderseits den Organen des Kopfes eine schmuckreiche Auszeichnung zuteil wird. Es ist dabei charakteristisch, daß es sich gerade um die Schleimhautpartien des Gesichtes handelt, also um erogene Zonen. So löst auch auf diesem Gebiete der Körperumformung die Psychoanalyse wesentlich Fragen in verhältnismäßig einfacher Weise.

*

Als dritte große Gruppe der „Körper-Künste" tritt die vorübergehende oder dauerhafte Ornamentierung der Haut in die Erscheinung. Wie allgemein die Sitte derartiger Bemalungen ist, mag ein Zitat aus W. Joests Buch über „Tätowieren, Narbenzeichnen und Körperbemalen" (1887, Berlin, S. 2 f.) zeigen: „Wohin wir unsere Blicke wandern lassen, überall finden wir diesen . . . Gebrauch. Der Hottentott in der südlichen Spitze Afrikas bemalt sich ebenso wie der Eingeborene von Arizona im nördlichen Amerika,

der Papua auf Neu-Guinea geradeso wie der Patagonier in Amerikas südlichstem Teile. Ein Betsileo auf Madagaskar tätowiert sich nicht minder wie eine Grönländerin im nördlichen Polareise, der Buschmann in der Kalahari-Wüste nicht minder wie der Bella-Kula im nordwestlichen Amerika; wir finden dieselbe Sitte auf Neu-Seeland, wie auf dem 100 Breitengrade nördlich gelegenen Kodiak; der Schwarze Melanesiens oder der Australier zerfetzt sich die Haut ebenso wie der Anwohner des Nil, des Niger und des Kongo, — kurz, man darf wohl die Behauptung aufstellen, daß es kein Volk, keinen Stamm in der Welt gibt, bei dem das Bemalen oder Tätowieren des Körpers nicht einst Sitte war oder noch ist."

Man unterscheidet zwei große Gruppen der Buntfärbung der Haut, — die, welche einen vorübergehenden Charakter, und die, welche einen dauerhaften Charakter hat: Bemalung und Tätowierung, Narbenzeichnung. Beide haben den gleichen Zweck der Hautumfärbung. Solche Veränderung dient in beiden Fällen vielerlei weiteren sinnvollen Zwecken, die man anscheinend nicht auf ein einziges Motiv zurückführen kann, soweit man sich auf die Aussagen der Eingeborenen selbst verläßt. Die verschiedenartigen Begründungen sind mit besonderer Sorgfalt auf amerikanischem und südseeinsulanischem Boden gesammelt worden. (Für die Südsee vergl. W. Joests Buch, für Amerika: X. RBEW., S. 391—419.) In Amerika tritt neben dem Zweck eines sichtbaren Zeichens für Clan, Stamm und Familie und neben der Absicht persönlichen Schmuckes eine Fülle kleinerer Motive auf, so z. B. die Kennzeichnung des Unterschiedes von höherer und niederer Klasse, Zeichen persönlicher Tapferkeit, magische Zwecke (Abwehr von Krankheiten usw.), Zeichen der Heiratsfähigkeit usw. In Melanesien stellten Tätowierung und Ziernarben anscheinend überwiegend einen Schmuck dar, daneben kommen ihre Zeichen auch als Dokumente bewiesenen

Mutes, als Erinnerungszeichen an Verstorbene in Betracht. Joest faßt seine Überlegungen dahin zusammen, daß „der hauptsächlichste Trieb, welcher beide Geschlechter bewegt, sich zu tätowieren, der ist, ihre Reize in den Augen des anderen Geschlechtes zu erhöhen, daher finden wir denn auch, daß gerade zu der Zeit, wo bei den Geschlechtern der Wunsch, dem anderen zu gefallen, am allerstärksten sich regt, zur Zeit der Geschlechtsreife, bezw. bei den Pubertätserklärungen, die Tätowierung häufig eine Rolle spielt" (l. c., S. 56). — In Polynesien und Mikronesien galten die Tätowierungszeichen als Merkmale der Familie, des Dorfes, als Erinnerungszeichen an Schlachten, Verstorbene (Trauer und Blutrache) und dann galten sie natürlich auch als Schmuck, wie denn alle von Joest aufgeführten Autoritäten, wie Cook usw., in den Tätowierungen nur den Ausdruck des Verschönerungsbedürfnisses sehen (K. v. d. Steinen: „Die Marquesaner und ihre Kunst", I. Bd. „Tatauierung", 1925, Berlin; C. Marquardt: „Die Tätowierung beider Geschlechter in Samoa", 1899, Berlin; G. Thilenius: „Ethnographische Ergebnisse aus Melanesien", 80. Bd. der Nova Acta der Kais. Leop.-Carol. Dtsch. Akademie, 1902, S. 50). — Aus Afrika (A. Hutereau: „Histoire des Peuplades d'Uele et de l'Ubangi", Brüssel, S. 86; Fülleborn: „Über künstl. Körperverunstaltungen bei den Eingeborenen im Süden der dtsch. ostafrikan. Kolonie", im Ethnolog. Notizblatt, Berlin, 1901, II. Bd. [3. Heft]) und Australien (M. Zeller: „Knabenweihen", S. 67, Grosse: „Anfänge der Kunst", S. 1—3) hören wir ein paar Hinweise auf den überwiegend, bezw. rein sensuellen Sinn der Tätowierung.

Die Fülle der Tätowierungsmuster ist daher sehr groß, — sie umfaßt neben ganz abstrakten Formen, wie Schlangenlinien, Spiralen usw. auch sehr realistische Darstellungen, wie solche von Fischen, Vögeln usw. Ein besonders reiches und buntes Feld bietet die Südsee dar. In formaler Hinsicht wird fast ausnahmslos die

Symmetrie der Musterung auf beiden Körperhälften innegehalten. Am reizvollsten wirkt die eigentliche Tätowierung mit ihrer Verwendung von Farbstoffen, die mittels einer Nadel unter die Haut gebracht werden, um einzelne Körperteile oder den ganzen Körper mit farbigen Mustern zu überziehen. Roher, aber wirkungsvoller ist die Tätowierung oder richtiger Einschneidung von Narben, deren Wülste in bestimmten Rhythmus gruppiert werden. Man bevorzugt sie dort, wo die dunkle Hautfarbe den Versuch einer Farbgebung mit Hilfe von Stichen unwirksam machen würde. Diese Operation der Narbentätowierung ist vielfach äußerst schmerzhaft. So hören wir aus Australien und aus Afrika, daß bei den langen und tiefen Einschnitten mit Muschel- und Feuersteinstücken das Blut in Strömen herabrinnt und die Schmerzausbrüche der Opfer sich zu wahrem Angstgeschrei steigert, — dennoch unterziehen sich die Mädchen gern der Quälerei, denn ein gut gekerbter Rücken wird sehr bewundert (Ploß—Bartels: „Das Weib . . .", S. 152).

Die vorübergehende Bemalung mit Farbstoffen hat die verschiedenartigsten Beweggründe: Trauer, Freude, Festlichkeiten religiöser und profaner Art, — die Zahl ihrer Muster ist Legion. Schweinfurth schildert einmal die Bemalung des Monbuttu-Königs Munsa und seiner Frauen: „Am ganzen Körper war der König mit der landesüblichen Schminke von Farbholz eingerieben, welche seinem ursprünglich hellbraunen Körper die antike Färbung pompejanischer Hallen verlieh. Seine Frauen wetteiferten in kunstvoller Bemalung des Körpers. Die mühsame Bemalung des Körpers mit Gardeniasaft bietet dem Beschauer eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der verschiedensten Muster. Bald sind es Sternchen und Malteserkreuze, bald Blumen und Bienen, die dargestellt erscheinen, dann wieder finden sich streifenförmige Zeichnungen zebraartig über den ganzen Körper verteilt, Tigerflecke und gescheckte Muster von unregelmäßiger Form, marmorierte Adern und schachbrettartige

Karierung u. dergl. Jede Monbuttufrau sucht bei festlichen Zusammenkünften ihre Rivalin an Erfindungsgabe in dieser Richtung auszustechen." („Im Herzen von Afrika", 1878, S. 254.)

Betrachten wir nun die Körpermalerei, wie wir die drei Arten der Bemalung, Narbenverzierung, Tätowierung zusammenfassend nennen wollen, vom sexuellen Standpunkte aus, so ordnet sie sich anscheinend zwanglos ein in den gleichen Mechanismus der „Sublimierung", den wir bei der Fettleibigkeit und Körperumformung am Werke finden. In diesen beiden Fällen sehen wir die Rückkehr des Verdrängten und die Erreichung des Zieles auf dem Umweg über die symbolisierende Stellvertretung. Nicht anders steht es um die Körpermalerei. Das eigentliche Objekt ist die erogene Sphäre der Hautfläche. Diese wird ersetzt durch eine sensuell neutrale Schicht mit rationalen und schmuckhaften Charakterzügen. Diese Neutralität gilt von ihrer Form, nicht im gleichen Umfange von ihrem Inhalt. Denn die inhaltliche Bedeutung mancher Tätowierungen usw. ist ein deutlicher Fingerzeig auf sexuelle Angelegenheiten, so wenn bestimmte Marken als Anzeichen der Heiratsfähigkeit gelten usw. Doch bleibt auch dieser Zusammenhang in einer begrifflichen Sphäre, insofern die Körpermalerei es nicht schlankweg darauf anlegt, die erogenen Hauptzonen hervorzuheben und zur anreizenden Geltung zu bringen; darin exzellieren vielmehr die späteren Hochkulturen. Die Musterungen der Malereien auf der Hautfläche haben ihr verhältnismäßig eigenes Leben, insofern ihre formale Gestaltung in Betracht kommt, wenn sie auch Rücksicht nehmen auf die Wölbungen des Körpers. Sie decken gewissermaßen einen Schleier über den Körperbau. Aber da das Material dieses Schleiers auch aus den Flächenteilen der organischen Haut selbst besteht, so entsteht der paradoxe Sachverhalt, daß die Verhüllung zugleich Enthüllung ist: die Hautfläche erscheint auf einer ästhetisch sublimierten Stufe wieder, indem sie zunächst zerstört und dann in höherer Ordnung wieder erneuert wird.

Vielleicht könnte man in diesem Zusammenhange sogar von einer Entsexualisierung der Hautfläche sprechen. Denn es ist auffällig, wie überaus spärlich seitens der Eingeborenen die Rede vom erotischen Anreiz tätowierter Haut ist. Die wenigen diesbezüglichen Nachrichten betreffen noch dazu nicht die malerisch hochstehende Farbtätowierung, sondern die Narbentätowierung. Im Vorübergehen ließe sich hier die Hypothese anknüpfen, daß die Narbentätowierung, deren ganze Technik barbarisch anmutet, wohl als die frühere und sexuellere Stufe der Tätowierungsmethoden betrachtet werden könnte, auf die dann später die ästhetisch höherstehende Farbtätowierung gefolgt wäre. Aber wie man auch hierüber urteilen mag, so gilt doch in jedem Falle, daß der primäre Sexualcharakter der Haut durch die Körpermalerei verdrängt und durch ein sekundäres Kunstgebilde ersetzt wird.[1]

1) Die letzte Monographie über die Kunst der Tätowierung von W. D. Hambley: „The history of tattooing and its significance", 1925, London, begründet in dauernder Polemik gegen W. Joest mit reichen Belegen die These, daß der Tätowierung ein Sinn innewohne, der über die sensuelle Bezüglichkeit weit hinausgeht. Das ästhetische Moment rückt damit in die zweite Linie. — Darin liegt kein Gegensatz zu der psychoanalytischen Interpretation. Denn die kunsthafte Verwandlung der Sensualität, ihre Verdrängung und Sublimierung vollzieht sich kraft unbewußter Mechanik.

Das Schhafte besteht aber nicht nur aus d. sexuelle Trieb, sond. auch aus Survival wünschen and. Art: Hunger, Macht, Selbst- erhöhg etc

VIII. KAPITEL

DIE GESCHICHTLICHE REIHENFOLGE DER KÜNSTE

Wir haben bisher die freie, dann die auf den Körper angewendete Kunst betrachtet, und zwar in der Reihenfolge: Baukunst, Plastik, Malerei. Wenden wir uns jetzt der geschichtlichen Entstehungsabfolge zu, so haben wir alle Veranlassung, jene Reihe umzudrehen. Allerdings sind geschichtliche Dokumente, welche direkt von einem ersten Auftreten der verschiedenen Künste zeugen würden, nicht vorhanden. So bleibt das, was wir zu geben haben, eine Arbeitshypothese. Aber solche Hypothesen haben ihre gewichtige Bedeutung, sobald sie nicht aus irgend welchen allgemeinsten, wohl gar systematisierenden Überlegungen (die im Grunde mit idealen Forderungen in genetischem Zusammenhange zu stehen pflegen) entstanden, sondern auf dem Grund eines mannigfach gestützten Analogieschlusses aufgebaut sind. Das Leitmotiv für die Konstruktion, die für unsere Aufgabe in Betracht kommt, hat uns S. Freud gegeben, der unter anderem in seinen „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ zum ersten Male eine ausreichende Klärung der sexuellen

Entwicklungsstufen des Kindes unternahm und dann in seinem Buche „Totem und Tabu“ das so gefundene Schema auf die Entwicklungsgeschichte der Menschheit im ganzen angewendet hat, — gemäß dem sogenannten biogenetischen Grundgesetz, daß die Stufen der Entwicklung des Einzelwesens analog denen der Art seien. Freud hat nun drei Stufen der kindlich-sexuellen Entwicklung aufgeführt: Autoerotismus — Narzißmus — Objektswahl. Auf der *ersten Stufe* richten sich die sexuellen Triebe auf kein äußeres Objekt, sondern sie finden ihre Befriedigung am eigenen Körper. Auf der *zweiten Stufe*, dem Narzißmus, richten sich die Triebe auf das eigene Ich. Auf der *dritten Stufe* schreitet der Mensch zur Wahl eines außer ihm befindlichen Objektes.

Ordnen wir nun die „Körper-Kunst“ und die eigentliche Kunst in dieses Schema ein, so ergibt sich der *zeitliche Vorrang* der *Körper-Kunst*. Denn sie ist es, die der Beschreibung des *Narzißmus* entspricht: „Die Person verhält sich so, als wäre sie in sich selbst verliebt; die Ichtriebe und die libidinösen Wünsche sind für unsere Analyse noch nicht voneinander zu sondern“ („Totem und Tabu“, S. 119). Die Projektion in eine Sphäre außerhalb des eigenen Ich ist noch nicht erfolgt, sobald die Kunstübung auf den Träger des Kunstinstinktes selbst angewendet wird.

Wir würden uns also ein Stadium zu denken haben, in welchem der Hauptakzent der künstlerischen Betätigung auf der Körper-Kunst steht. Gewissermaßen nachträglich würde sich dann diejenige Kunst entwickelt haben, welche ihre Objekte außerhalb der narzißtischen Lebenssphäre hinstellte und von dem eigenen organischen Bereich distanzierte. Die enge Verflochtenheit der ästhetischen und sexuellen Tendenzen in dieser narzißtischen Periode, wie sie die „Körper-Kunst“ bezeugt, unterstreichen jene Ausführungen Freuds, in denen er betont, daß das Denken bei den Primitiven „noch in hohem Maße sexualisiert“ sei („Totem und Tabu“, S. 119).

Es soll übrigens hier keineswegs der Anschein erweckt werden, als ob hier ein Stadium der Menschen behauptet würde, das ohne Architektur, Plastik und Malerei gewesen wäre, — es ist vielmehr nur an das wahrscheinliche *Vorwiegen* der narzißtischen Eigenart und ihres Ausdruckes in der Körper-Kunst gedacht.

Diese Entwicklungsstufung von Körper-Kunst und alsdann freier Kunst ist intuitiv den meisten derer, die sich mit derartigen Spekulationen befaßten, aufgeleuchtet. Die Möglichkeit näherer, wenn auch immer noch hypothetischer Begründung verdanken wir erst S. Freud.

Wenden wir uns nun weiterhin zu den eigentlichen Künsten, Architektur, Plastik, Malerei, so werden wir auch für ihre Anordnung die Parallelisierungen Freuds nützlich finden. Den jeweiligen Ansatzpunkt sexueller Art für diese Künste haben wir schon früher aufgespürt, — es handelt sich jetzt um die analogisierende Fruchtbarmachung. Wir setzen sie ins Werk, indem wir die Entstehungsstadien der verschiedenen Künste gemäß der Entfaltung der Sexualziele innerhalb der Entwicklung des jungen Menschen ansetzen.

Wir hatten nun gesehen, daß sich in der Malerei die Haut, in der Plastik der Phallus, in der Baukunst der Mutterleib symbolisch ausdrückt und projiziert. Da nach der früher ausführlich angeführten Abhandlung Sadgers die Haut im frühesten autoerotischen Stadium eine Rolle als erogene Zone spielt, so würde die *Malerei* also *die verhältnismäßig früheste Stufe der Künste* bedeuten. — Die Architektur zeigte sich im Mutterleibsgedanken gegründet. Dieser erotische Gedanke ist aber nur innerhalb der Sphäre der Objektwahl denkbar. Also gehört *die Baukunst zur verhältnismäßig spätesten Stufe.* — Zwischen beiden Künsten steht die Plastik. Verbunden mit dem Phallus, hat sie innerste Beziehungen zum Autoerotismus und ebenso zur Objekt-

Malerei — Haut — Autoerotik
Plastik — Phallus — Narzissmus
Baukunst — Womb — Objektwahl

wahl. So müssen wir wohl die Plastik dem Narzißmus zurechnen. Sie wäre demnach in der Spanne „zwischen" Malerei und Baukunst entstanden. Die hier gebrauchten Ausdrücke, wie Entstehung usw., sollen natürlich durchaus nicht ein plötzliches Entspringen bedeuten, sondern nur die Höhe der jeweiligen Ausbildung.

Die von uns vorgeschlagene Reihenfolge: Malerei — Plastik — Baukunst, findet ihre Stütze, wenn wir die Prähistorie der Alt-Steinzeit und wenn wir die Buschmänner und Australier betrachten. In beiden Fällen haben wir gleichzeitig eine hochentwickelte Malerei und eine weniger bedeutende Plastik und eine völlig belanglose Baukunst, soweit sie der eigenen menschlichen Schöpferkraft verdankt wird. Es ist dabei die Analogie von Belang, daß der Frauentypus, den die Alt-Steinzeit hochschätzte, fettleibig war, — so zeigt ihn die damalige Plastik in jenen Rundskulpturen, die Schuchhardt mit den Ahnenbildern späterer Kulturen in Parallele stellt (Schuchhardt: „Alt-Europa", 1919, S. 34).

das beweist doch das Gegt. da die früheste Skulptur nicht Phallus war.

Allerdings darf zum Schluß eine prinzipielle Einschränkung nicht fehlen. Es gründet die vermutete Reihenfolge der Künste auf Daten, die wir lediglich der Entwicklung der Sensualität verdanken. Ob und inwieweit der Zwang äußerer Umstände und der eigene Erfindungstrieb das technische Konstruktionsvermögen, das den Baumeistern innewohnt, vielleicht (im Sinne unseres Schema gesprochen:) vorzeitig angeregt hat, steht jenseits dieser Überlegungen und ihrer Tragweite. Es spricht aber eine weitere Reflexion dafür, daß solche Verfrühung nicht eingetreten ist. Wir sahen bei der Untersuchung der verschiedenen Künste, daß jeweils die technisch schwierigere Handhabung das Produkt einer späteren Entwicklung war. Ein besonders laut sprechender Beweis wird gerade von der Abfolge der baulichen Formationen abgelegt (Rundbau — Viereckbau!). Analog gestaltete sich anscheinend

Sehr viele! Gründe! Statt einem!

die Entwicklung von Plastik und Malerei, für deren gleichgerichtete Konstruktion auch die Abfolge der künstlerischen Entwicklung des Kindes spricht.

Wir kommen schließlich auf eine weitere Annahme zu sprechen, die uns geeignet erscheint, die Verbindung zwischen Körperkunst und freier Kunst inniger zu gestalten, als dies nach den bisherigen Darlegungen schien. Verhält es sich nämlich so, daß die Baukunst die Höhle des Frauenleibes präzisiert und projiziert, während die entsprechende Körperkunst diesen Teil des Leibes durch die allseitige Betonung der ganzen Körpermasse verdeckt, — daß ferner die Plastik ihre Formgebilde dem Phallus entspringen läßt, während die entsprechende Körperkunst den Phallus vernachlässigt, ja geradezu verletzt und im Symbol der Zahnverstümmelung im eigentlichen Wortsinn verdrängt, — daß endlich Zeichnung und Malerei die Hautfläche des Körpers hervorhebt, die von der Körpermalerei durch Tätowierung usw. verdeckt wird, so drängt sich sogleich die Vermutung eines inneren Zusammenhanges zwischen beiden Phänomengruppen auf. Man fühlt sich genötigt zu sagen, daß die freie Kunst gerade deswegen entstehen mußte, weil das prinzipiell Wichtige der sensuellen Funktionen aus dem Bereiche der Körperkunst jeweils ausgeschieden oder in den Hintergrund gedrückt wurde, so daß es nun nach einer eigenen, homogenen Darstellung und Gestaltung verlangte.

---

man kann auch fragen: warum wird sie ausgeschieden?

IX. KAPITEL

KRITIK DER PSYCHOANALYTISCHEN KUNSTPHILOSOPHIE

Bei all diesen Überlegungen trat immer wieder das Problem der künstlerischen Sublimierung hervor. Wir sahen, wie der Gedanke des Mutterleibes in der Architektur zur Errichtung des Bauwerkes, — der des Phallus in der Plastik zur kubischen Darstellung, — der der Haut in der Malerei zur flächenhaften Schilderung den Impuls gab. Freud hat nun den Prozeß der Sublimierung dahin bestimmt, daß in ihm „den überstarken Erregungen aus einzelnen Sexualitätsquellen Abfluß und Verwendung auf andere Gebiete eröffnet wird, so daß eine nicht unerhebliche Steigerung der psychischen Leistungsfähigkeit aus der an sich gefährlichen Veranlagung resultiert. Eine der Quellen der Kunstbetätigung ist hier zu finden . . ." („Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", 1915, S. 97). Um in dieser Hinsicht ganz klar zu sehen, müßten wir die inneren Bedingungen der Sublimierung kennen, — diese aber sind, wie Freud ausdrücklich sagt, „uns völlig unbekannt". Immerhin können wir nicht umhin, uns Gedanken darüber zu machen, ob sich eine Art von Gesetzlichkeit innerhalb dieses Sublimierungsprozesses auffinden lasse, den wir

in der primitiven und kultivierten Kunst vor uns haben. Wir knüpfen dabei an die von O. Rank in seinem Buch „Der Künstler“ (4. Aufl., 1925, Wien) gegebene Darstellung an, die eine Kunstphilosophie auf psychoanalytischer Grundlage enthält. Von vornherein jedoch bemerken wir, daß die Psychoanalyse zunächst weniger eine Theorie, als vielmehr eine Methode ist, so daß alle Resultate, zu denen sie führt, stetig nachzuprüfen sind. Und ferner: daß das Schwergewicht ihrer Wichtigkeit auf therapeutischem Gebiet, nicht auf dem der kulturellen Beziehungen beruht. Einwände gegen kulturphilosophische Aufstellung des einen oder anderen Psychoanalytikers treffen überdies weder das methodische Prinzip, noch auch die Verwertungsmöglichkeit der Methode zur Aufhellung kulturphilosophischer Fragen. Auch Ranks Theoretik gilt uns nur als einer von vielen Versuchen, immerhin ist er der einzige gewesen, der eine Ästhetik im Rahmen einer allgemeinen Kulturphilosophie mit psychoanalytischem Material aufgeführt hat.

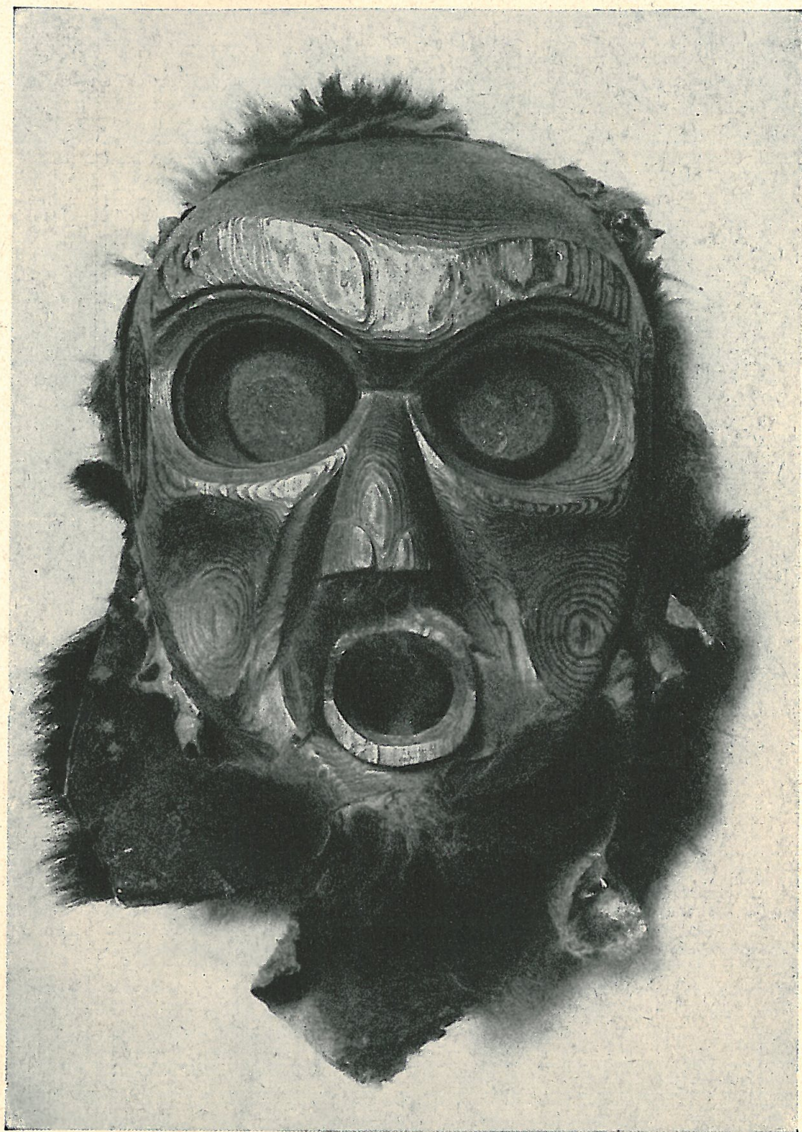
Rank nimmt seinen Ausgang von einer allgemeingültigen, umfassenden Psychologie, in der sowohl das Normale, als auch das Pathologische samt seinen Zwischenstufen Platz finden. Und er skizziert zunächst die bekannten Resultate der psychoanalytischen Forschung: die Aufklärung des Mechanismus der Verdrängung unlustvoller Vorstellungen und ihrer Umsetzung in körperliche Erscheinungen zwangsneurotischer Art, — den Charakter der Träume, die in ihren latenten Inhalten der Wunscherfüllung des Träumers dienen, — den Ursprung des Traumwunsches in der Kinderzeit samt seiner Sexualverdrängung durch das Unbewußte, — die Definition der neurotischen Symptome als Kompromißergebnis zwischen zwei entgegengesetzten Wunschrichtungen, — die innere Gesetzmäßigkeit der Motivierung des Vergessens von Kenntnissen, Personen als einer Handlung, die an ein Unlustmotiv anknüpft und mit diesem auch jene Inhalte verdrängt, — die Ableitung des Witzes als eines ver-

hüllten Ausdruckes verdrängter Regungen, so daß eine Verwandtschaft zwischen Witz, Traum und Neurose klar wird, — endlich die Zurückführung aller Psychoneurosen auf verdrängte sexuelle Wunschregungen aus dem Infantilen. Das Wesentliche all dieser Feststellungen liegt in der Betonung der Wichtigkeit des Konfliktes von Trieben: der Ich-Triebe und der Sexual-Triebe, — eines Konfliktes, der entweder in der neurotischen Erkrankung oder in der Perversion oder aber drittens in der Sublimierung enden kann. Dieser letzte, dritte Ausweg ist es, in dessen Bahnen sich der künstlerisch produktive Mensch bewegt. Jener Konflikt zwischen Ich- und Sexual-Trieben entsteht aus dem Zwiespalt zwischen dem ungehemmten Lust-Begehren und der Hemmung, die die Rücksichtnahme auf die Umwelt der Menschen und Dinge kraft des sogenannten „Realitätsprinzips" dem Lustbegehren auferlegt. Der Sexualtrieb wird teilweise verdrängt und äußert sich in Symbolen des wunscherfüllenden Traumes. Ihm liegt der gleiche Konflikt zugrunde, wie der neurotischen Erkrankung. Aber während er bei dieser zur Krankheit führt, spiegelt er im Traume die Erfüllung vor. Zwischen beiden steht das Künstlertum, denn das Wesen des Künstlers besteht darin, daß er eine Erregung, die die Empfindung des inneren-äußeren Zwiespaltes auslöst, auf sein Ich projiziert, wenn der Konflikt schon überreif für den Traum, aber noch nicht zur Krankheit verfestigt ist. In Phantasieschöpfungen suchen sich die Künstler von ihren Konflikten zu befreien. Sie geben damit dem Volke, dessen Bedürfnis nach dem Kunstwerk mit dem des Künstlers parallel läuft, aber nicht so intensiv ist, Gelegenheit, ohne eigenen Aufwand den gleichen, noch unreifen Konflikt im Keim zu ersticken und so auf dem Wege der psychotherapeutischen Wirkung des Kunstgenusses Lust zu gewinnen. Der Künstler steht also zwischen dem Träumer und dem Neurotiker. Die höchsten Formen des künstlerischen Menschen stehen dem Psychoneurotiker am nächsten: der Philosoph objektiviert sein

Leiden, der Dramatiker lebt es in seinen Gestalten durch, der Religionsstifter erlebt es als Hysteriker selbst. Im Künstler aber herrscht eine gewisse Aktivität vor, die ihm den Anschein des Krankhaften nimmt. Er findet denn auch kraft seines Produktionsvermögens wieder den Weg zur Realität zurück. Aber das Übermaß an Passivität, das jeder Künstlernatur zugrunde liegt, prägt dem Produzieren doch das Symptom des Leidens auf.

Rank sieht dann jenseits des Künstlers den Heiland auftauchen, der alle Leiden der Menge freiwillig auf sich nimmt, sobald die Sexualverdrängung im Volke noch höher steigt und die Leidenschaften von den Kunstgebilden nicht mehr befriedigt werden können, — auch der Philosoph betritt nun den kulturphilosophischen Schauplatz, indem er mit Recht die eigenen Schwächen als im Wesen der Menschheit überhaupt begründet aufzeigt. Das Idealbild Ranks deutet schließlich auf ein höchstes Stadium hin, in welchem es weder Künstler, noch Religiöse, sondern nur psychoanalytisch Geheilte und arbeitsfreudige Menschen geben werde (l. c., S. 80 f.).

Dieser Ausblick mit seiner Relativisierung des Künstlers gibt den guten Rahmen für seine Wesensbestimmung durch Rank. Die Entstehung des Kunstwerkes auf der Höhe der Kultur ist in einer Rückbildung der Libido zu suchen, die, konstitutionell begründet, durch äußeres und inneres Versagen hervorgerufen wird. Seine eigentliche Leistung vollbringt er mittels der künstlerischen Technik in der Formgebung der unbewußten Phantasien, die, durch den Prozeß der Verdrängung unlustvoll geworden, in der Kunst eine sublimere Art der Befriedigung und des Lustgewinnes finden und gewähren. Die Entladung der Affekte in dieser Form, sowie die übergroße Sorgfalt, die der Künstler auf die Anordnung des Ganzen, sowie auf manche unwichtige Einzelheit verwendet, sind Verschiebungen der psychischen Intensität, deren sich der „Vorlust-Mechanismus“ bedient, um die eigentliche Lustquelle zunächst zu verdecken, dann aber den



Waldgeist-Tanzmaske der Kwakiutl (Vancouver-Inseln)

Aus „Eckart von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit". (Mit Genehmigung des Propyläen-Verlags in Berlin)



Tanzanzug des Geheimbundes der Hamatza bei den Kwakiutl auf den Vancouver-Inseln

Aus „Eckart von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit". (Mit Genehmigung des Propyläen-Verlags in Berlin)

Effekt des Erlebnisses nach Überwindung der ästhetisch-intellektuellen Umhüllung zu verstärken.

Die Differenzierung der Einzelkünste schreibt Rank hauptsächlich der besonderen infantilen Betonung und unvollkommenen Sexualverdrängung der erogenen Zuschüsse zu. So wird sich beim Maler eine übermäßige libidinöse Betonung des Schautriebes in der frühesten Kindheit zeigen, — beim Bildhauer eine solche der Tastempfindung und des Bemächtigungstriebes, — beim Musiker eine solche der Gehörsempfindung. Die Dichtung entspringt labilen Verdrängungen und tendiert zur Aktivität, die im Drama die höchste Stufe erreicht. Die Architektur findet keine Erwähnung bei Rank.

Der Kernpunkt der Rankschen, wie überhaupt der psychoanalytischen Theoretik liegt in dem Bestreben, die kulturellen Betätigungen aus rein psychologischen Motivationen abzuleiten. Nicht darum produziert der Kulturmensch, weil er Freude am künstlerischen Schaffen hat, sondern deswegen, weil er seine eigentlichen Antriebe nicht ausleben, sondern nur in uneigentlicher Form symbolisch andeuten, aussprechen kann. Diese Ableitung zeichnet sich dadurch aus, daß sie die Kultur-Gebilde an sich für sekundär erachtet und alles Gewicht auf die psychologischen Hintergründe des Schaffens legt. Nicht vom Kunst-Werk, sondern vom Künstler ist daher die Rede.

Das zweite Charakteristikum jener Ableitung ist, daß sie auf einen Sondertypus des künstlerischen Menschen zugeschnitten ist: auf den des Romantikers. Die Schaffenslust des Romantikers ist in der Tat von schmerzlichen Sehnsüchten, schmerzlichem Entbehren angeregt, und er ist es darum auch, der, wie C. G. Carus, der treffliche Selbstbeobachter und Freund romantischer Dichter und Maler, von sich in seiner Lebensbeschreibung aussagt: „das innerste Geheimnis der Seele von schwerer Trübung zu reinigen“ durch die Darstellung dunkler Nebelbilder, in Schnee versunkener Kirchhöfe, Leichensteine und Abendröten ... unternahm. Kurz, es ist der am

Leben leidende, dennoch von Produktionslust geschwellte Mensch, dessen psychische Struktur das Ranksche Buch erläutert. Aus dieser Romantik erklärt sich denn auch logisch die geringe Bewertung, die dem Kunst-*Werk* als solchem zuteil wird. In der Tat: ist wirklich alles formale und technische Bemühen nur auf die Erlangung einer „Vorlust" berechnet, so ist ihm keine große Beachtung zuzumessen.

Die Kritik der Ästhetik Ranks wird darauf verweisen müssen, daß der romantische Künstlertypus nicht der einzige ist, sondern daß z. B. im klassizistischen Kunstschaffen eine ungleich umfänglichere und innerlich bedeutungsvollere Art der Produktion zu Wort kommt. Sie wird dann mit noch stärkerem Nachdruck sagen können, daß die Werke der Kunst keineswegs von Klagen, Sorgen, Bedrängnissen so allseitig widerhallen, wie dies die Voraussetzung der Theoretik Ranks ist. Nicht nur der Klassizismus, also die mit der Romantik zeitgenössische Strömung, sondern auch das Barock von Anfang bis Ende, die romanische Epoche, das antike Griechentum . . . sind von einer unangefochtenen Lebenskraft, soweit ihr Künstlertum in Frage kommt. Und wie will man gar aus Verdrängungserscheinungen die Kunst des Rokoko erklären?!

Bei der Rankschen Ableitung der Künste bleibt die *Musik* gewissermaßen in der Luft hängen. In der Tat ist für die abstrakte, also wahrhafte Musik von seinem Standpunkt aus keinerlei spekulatives Verstehen möglich. Abgesehen von diesem systematischen Mangel muß man gerade hier auf eine so außerordentliche Gestalt, wie die J. S. Bachs, verweisen, dessen produktive Kraft aus keiner schmerz- und sehnsuchterfüllten Romantik quillt, sondern von einem ganz und gar anderen Lebensquell Zeugnis ablegt. Hier, wie bei Rubens, zum Teil bei Goethe usw., handelt es sich um eine durch und durch sublimierte Schicht, die aber nicht aus psychologischen Notwendigkeiten erklärbar ist, sondern eine Art Souveränität zu besitzen scheint.

?

warum nicht?
I ~~Sie~~ betont nur das Rationale = Ego mehr.

Zu diesen Erwägungen kritischer Art tritt die Gegenargumentik hinzu, die aus unseren Untersuchungen über die primitive Kunstübung sich ergibt. Es bleibt von der Grundposition Ranks aus betrachtet unbegreiflich, daß eine „K ö r p e r -Kunst" existiert. Denn künstlerische Taten sind von ihr aus nur mittels des Mechanismus der P r o j e k t i o n begreiflich, — das Kunstwerk muß also vom Menschen distanziert sein. Aber auch wenn man über diese grundsätzliche Schwierigkeit hinwegsähe, würde man aus der primitiven, ebenso wie aus der höchsten neuzeitlichen Kunst keineswegs den Ausdruck eines tragischen Weltgefühles, sondern den der gesteigerten Lebenskraft und Lebensfülle entnehmen. Der Mutterleib steigert sich zu stammumfassender Wohnung, — der Phallus reckt sich zu Mannesgröße und Mannesgestalt, — die Haut erscheint in idealisierter leuchtender Farbigkeit. Wohl sieht man vielfach, daß die Kunstkraft auf Kosten der sexuellen Kraft lebt und gedeiht, aber damit ist keineswegs gesagt, daß dem Sexuellen seine Kraft gewissermaßen geraubt oder heimtückisch entwendet wird. Es wäre durchaus denkbar, daß ein freiwilliger Verzicht seitens der Naturkraft erfolgt, um die Kulturkraft zu steigern, — die Naturinstinkte würden sich dem Kulturtrieb unterwerfen, nicht aber ihn gleichsam versehentlich aus sich gewaltsam herauswürgen.

Die Grundproblematik, in die sich die Theoretik Ranks verfängt, läßt sich wohl am kürzesten und klarsten an dem D i l e m m a zeigen, in das alle Ableitungen der Kunstgebilde aus Trieben und Triebverdrängung ausmünden müssen: entweder würde es zu keiner Kunstform als solcher kommen (denn dem vorwiegend passiv Leidenden kann an ihr ganz und gar nichts gelegen sein) oder aber die Kunst hätte auf der Stufe der Primitivität, und zwar der anfänglichsten Primitivität verharren und sich mit den lockersten Sinnbildern sexuellen Lebens zufrieden geben müssen. Da es aber bereits in dem Bereiche der Naturvölker zu einer festen und vielfach ent-

wickelten Kunstform gekommen ist, kann der Antrieb solcher Kunst-Kultur nicht aus dem Konflikt der Triebgruppen entsprungen, sein Ergebnis nicht bloß gewissermaßen ein Nebenprodukt sein. Sondern man wird zu jener kurz zuvor schon berührten Annahme eines besonderen Kultur-Triebes hingeleitet. Diese Kulturinstanz würde oberhalb der sexuellen Triebe rangieren.

Freilich darf man das Kind nicht mit dem Bade ausschütten, — bei aller Anerkennung der möglichen Souveränität der Kultur darf man ihre eigentümliche Verwandtschaft und Verbundenheit mit dem psychologischen und biologischen Untergrunde nicht vergessen wollen. Der heimliche, unsichtbare Nabelstrang zwischen dem Kulturprodukt und dem dunklen Untergrunde, Hintergrunde darf und kann nicht unterbunden werden. Denn auch in den unteren Schichten ist der schöpferische Geist mächtig und vom Anorganischen zieht sich durch das Organische bis zum Geistig-Seelischen herauf eine mächtige, geheimnisreiche Verbindung. Die reine Kulturkunst ohne das Mitschwingen der tiefen Untergründe steht immerdar unmittelbar vor dem Niederbruch. Wie wahrhafte Erlösung nur niederblitzt, wenn das Gebrüll der Dämonie zur Musik gewandelt wird, so hat die Kunst der Kultur nur dann ihre ganze Größe erreicht, wenn sie auf der sexuellen Kraft des Lebens als ihrem Untergrunde ihr Reich errichtet. Ihr geistiges Formgebilde kann und muß von den Kräften des Eros erfüllt sein und in ihm seine Tiefe finden.

Wir sehen uns also zu der Auffassung getrieben, daß Eros und Künstlertum zwei wesensmäßig unterschiedliche Impulse sind. Sie können miteinander in mannigfachen Verbindungen stehen, deren polare Gegensätze die erosbeherrschte Kunst und die erosbeherrschende Kunst ist. Diese tritt uns im Bereiche der Kulturvölker, jene im Bereiche der Primitiven entgegen.

Primitive und kultivierte Kunst

Die formalen Bestimmungen der kultivierten Eigenart der Kunst lassen wir zum Schluß im Unterschied und Gegensatz zu der Formbildung der naturvölkischen Kunst sichtbar werden. Wir greifen dafür auf jene Kennzeichnung der primitiven eigentlichen Künste zurück. Wir sahen dort überall das Prinzip der möglichsten Einfachheit herrschen, das nur geringe Erweiterung duldet. Dort, wo es sich um eine Gruppe handelt, werden die Nebenfiguren so verkleinert, daß sie nicht ins Gewicht fallen, oder aber es werden gleichgroße Figuren, Räume, Farbflächen gleichberechtigt nebeneinandergestellt. Die Bewegtheit der Komposition vollzieht sich also im wesentlichen durch Wiederholung oder völlige Unterordnung. Auf beiden Wegen erwächst die gleiche innere Haltung der Statik.

Die kultivierte Form der Kunst hat dieser Einfachheit gegenüber ein unvergleichlich reicheres Register von Wirkungsmöglichkeiten. Zunächst setzt sie sich über die Armut der Grundformen hinweg, an denen die primitive Kunst haftet. Sie ist schöpferisch und erfinderisch zugleich. Eine Fülle von Einzelformen steht ihr zu Gebote. Während die Komposition der Primitivität gern mit den Methoden der Aneinander- oder Übereinander-Reihung arbeitet, so daß das Einzelelement, die primäre Grundform also das sichtbare Übergewicht über alle Beziehungen als solche behält, die zwischen den Einzelelementen gestiftet werden können, zeichnet sich die Kultur-Kunst dadurch aus, daß bei ihr das System der Beziehungen zu primärer Bedeutung heranwächst, — der geistige Zusammenhang der Organisation ist das Wesentliche, nicht das Individuum.

So verwandelt sich die hintergrundhafte Sexualbedeutung der Symbole in einen immer abgeblaßteren Eigenwert. Diese Verwand-

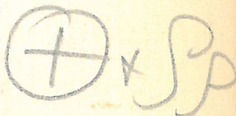
lung hatte schon in der primitiven Kunst begonnen, wenn wir die Entwicklung vom eindeutigen Symbol des Phallus im heiligen Pfahl zu der malerischen Plastik der südseeinsulanischen Schnitzereien verfolgen. Später ersetzt die Kulturkunst die noch immer etwas phallushafte Form der Plastik durch mehr oder minder bewegte Figuren, deren bloße Haltung und Einstellung in der Schrägansicht des Blockes auf einfache, radikale Weise einen Strich durch die Rechnung des sexuellen Spürsinns macht. Zugleich schiebt sich die inhaltliche Bedeutung so stark in den Vordergrund, daß auch alle geistigen Interessen abseits vom sensuellen Moment angefacht werden: die szenische Darstellung einer Handlung usw. führt über die einfach statuarische Symbolisierung von Geschehnissen hinaus. Indem so der Inhalt und die Formgebung beiderseits einen mannigfaltigen Zusammenhang in sich schließen, pulsiert in ihnen ein dynamisches Leben, — im Unterschiede zur naturvölkischen Statik.

Diesen allgemeinen Gegensatz zwischen der kulturellen Dynamik und der primitiven Statik mag man auch auf den Gebieten der Baukunst und der zeichnerischen Künste verfolgen. Man sieht dann, wie die geistigere Kunst die geschlossene Einräumigkeit überwindet, sie in verschiedene abgeschlossene Einzelräume zerlegt und sie dann wiederum so gruppiert, daß eine größere Einheit in dieser Mannigfaltigkeit sich wieder ergibt.

Das gleiche Wunder der Verwandlung vollzieht sich auf dem Gebiete der zeichnerischen Künste. Der frappante Unterschied, den die geistige Artung der Darstellung durch die Perspektive zwischen sich und die primitive Einstellung setzt, ist genau der gleiche Ausdruck für die analoge Differenz, die wir in der Plastik und Baukunst sahen. Auch hier ist es ein dynamisches Verhältnis der Bewegung von einer Fläche der Farbe und einem Orte der Darstellung zu einer weiter zurückliegenden Stelle und Raumschicht, das durch

die Perspektive ermöglicht und verwirklicht wird. Innerhalb einer weitfassenden Einheit strömt eine reiche Mannigfaltigkeit hin und her.

Wann und wo dieser Umschwung eingesetzt hat, läßt sich nur in historischer Untersuchung ausmachen. Wir sahen früher, daß schon innerhalb der naturvölkischen Kunst die Tendenz sich auf dieses Ziel richtete. Freilich wurde sie mitten im Werden aufgehalten. Nicht zu ihrem Nachteil, — denn nur die Werke mit dem altertümlich-archaischen Wesen haben den Vollklang der inneren Kraft, während die modernisierten, europäisierten, wie die Beninbronzen usw., wesentlich schwächer anmuten. Die sogenannten Kulturvölker haben erst ihrerseits den entschiedenen Schritt über den Primitivismus der Kunstübung, d. h. über die despotisch waltende Einheit, hinaus getan. Denn sie sind beflügelt von der Dynamik, die dem Geiste innewohnt und die sein innerstes Wesen ist.



X. KAPITEL

SCHLUSSBETRACHTUNG

Der Grund des Stillstandes der primitiven Kunst

Erhebt sich zum Schluß nun die Frage: woher der Stillstand der primitiven Kunst? so meinen wir, daß unsere ganze bisherige Untersuchung darauf die Antwort schon gegeben habe. Gehen wir von dem normativen Kunstwerk aus, zu dessen Einsicht wir fähig sind, so enthält es, ganz abstrakt metaphysisch ausgedrückt, zwei Elemente: das Bedingte und das Unbedingte, welches zugleich das Bedingende ist. Der Akzent liegt dabei auf dem Unbedingten. Denn nur die Wurzelung im Bewußtsein einer Unbedingtheit, von welcher man sich innerlich gekräftigt fühlt, verleiht dem Menschen und seinem Werk die Möglichkeit wertvollen Daseins. Nun ist das menschliche Wesen die Doppelheit von organischem und geistigem Leben. Aber mit diesen beiden Elementen seines Wesens steht der Mensch vor der ursprünglichsten Verwirklichung des Unbedingten als ein Bedingtes voller Ratlosigkeit. Wohl vermag er sich in die organischen Bezirke einzufühlen, aber vor der Unendlichkeit der anorganischen Welt,

der urtümlichsten Repräsentanz des Unbedingten, versagt seine Fähigkeit der inneren Angleichung. Das Anorganische als Weltkörper voller Aktivität ist ihm ein mächtiges Geheimnis. Dennoch ist es immer wieder gerade der innerste Instinkt für die Verwandtschaft mit dem Weltall, der den Künstler zu den stärksten Anstrengungen spornt, um dem Kunstwerk nicht nur die organische Bluthaftigkeit und die geistige Wertfülle, sondern auch *eine Äquivalenz zum Sternbild* einzuprägen. Die Weltwertigkeit des Mikrokosmischen ist das eigentliche Merkmal künstlerischer Kraft.

Von diesen drei Elementen künstlerischer Größe ist dem naturvölkischen Kunstwerk im wesentlichen nur das Bluthafte zu eigen. Die beiden anderen Elemente mangeln nicht durchaus. Aber sowohl die kosmisch-anorganische, wie die menschlich-geistige Sphäre ist gleichsam nur in der Anlage vorhanden. Der Mangel dieser beiden Pole ist der eigentliche Grund des Stillstandes der primitiven Kunst gewesen. Dafür hat sie freilich in ihrem ureigenen Bereich: dem der *organischen Naturhaftigkeit*, das Höchste geleistet, — nicht auf Grund der Beobachtung von außenher, wie wir es gewohnt sind, sondern kraft der Insichkehr, der Introversion, die das Naturgegebene zugleich als unveräußerliches Eigentum kennt, anerkennt und darstellt, weil man ihm mit ganzem Wesen verfallen ist. Die Sexualität, dieses Grundprinzip der Primitivität und zugleich das Prinzip der Unfreiheit, ist vom Geiste, diesem Prinzip der Kultur und der Freiheit, wohl berührt, aber nicht durchdrungen, nicht überwunden und aufgehoben worden.

XI. KAPITEL

ZUSAMMENFASSUNG

Diesem Kapitel schicke ich die Bemerkung voraus, daß ich nunmehr bei der Zusammenfassung der Ergebnisse unserer Untersuchungen mich ausschließlich der assertorischen Ausdrucksweise bedienen werde, nachdem anläßlich der Einzelprobleme das jeweilig Schwebende, Fragliche der Thesen und Resultate mit hinreichender Schärfe betont worden ist. Solche positivere Sprache entspricht auch meiner persönlichen Auffassung des Sachverhaltes. Den Inhalt der vorausgehenden Kapitel für mehr als eine bloße Arbeitshypothese zu halten, habe ich um so mehr Grund, als frühere Untersuchungen von mir, die vom Gebiet der bildenden Kunst ausgingen und sich von der Psychoanalyse unbeeinflußt hielten, grundsätzlich zu der gleichen Wesensschau führten, wie auf Grund andersartiger Überlegungen die Psychoanalyse sie ergibt, Denn bei der Untersuchung der primitiven Kunst vom rein kunstwissenschaftlichen Standpunkte aus war ich früher zu dem folgenden Ergebnis gekommen: „Der Höhepunkt der naturvölkischen Produktivität ist der vitale Geist, ihre Mitte aber ist der Mensch, und zwar der Mensch als Körper aus Fleisch und Blut, der zugleich irgendwie von geistiger Bedeut-

samkeit und Lebenskraft durchflossen ist. Alles andere ist nebensächlich ... So erwächst mit Notwendigkeit jene bildende Kunst zum eigentlichen Mittelpunkte seiner Produktivität, die wie keine andere dem Körperhaften, Leiblichen nahesteht, vielmehr aus ihm entspringt und zu ihm zurückkehrt: die Plastik.“ („Kunst der Naturvölker ...“, S. 21.) Allgemeiner, unter Bezugnahme auf die religiöse Welt der Primitiven lautete die Formulierung der gleichen Sinndeutung: „Diejenige Schicht aber, in welcher (— innerhalb der Primitivität —) die Natur zum Bewußtsein kommt, ist die organische. Auf ihr steht der Wert-Akzent. Denn um das Blut kreist die Gedankenwelt der Primitiven unaufhörlich, soweit sie sich mit sich selbst beschäftigt ... Man kann daher das konkrete Weltbild der Naturvölker als den objektiven Geist auf seiner organischen Stufe der Verwirklichung bezeichnen.“ („Kunst und Religion der Naturvölker“, 1926, S. 15 f.) Mit diesen Sätzen geht alles, was wir bei der psychoanalytischen Untersuchung fanden, gut zusammen.

Wir sehen uns bei der Musterung der naturvölkischen Kunstwelt vor einer untergehenden Welt, wie ich dies in anderen Zusammenhängen für die Baukunst usw. der Primitiven gezeigt habe („Kunst der Naturvölker ...“, S. 16 f.). Weit entfernt von der These, daß die naturvölkische Lebenskraft erst vom Europäertum vergiftet worden sei, haben wir allen Anlaß zu der Auffassung gehabt, daß schon vor dem Einbruch der Kolonisatoren die Produktivität der Afrikaner, Amerikaner, Südseeinsulaner nachgelassen und sich niedergesenkt habe. Gewiß ist die Hypothese unwiderlegbar, daß ohne die Dazwischenkunft der Europäer die eingeborene Kunstkraft zu frischer Erneuerung befähigt gewesen wäre. Aber ungleich wahrscheinlicher ist die Meinung, daß die Erscheinung des Niederganges der Kunst in den weltweiten, untereinander wesensverwandten Gebieten der Primitivität nicht ohne eigene Schuld geschehen sein

könne, — unmöglich kann man ihn auf die Rechnung der Weißen setzen. Um so weniger, als auch in den religiösen Bezirken ein gleichartiger Niedergang wahrnehmbar ist. Fragen wir nun nach dem innersten Grunde solcher Widerstandsunfähigkeit und Kraftabnahme und des weitgehenden Mangels an eigener Regenerationsfähigkeit, wie ihn moderne Renaissanceversuche etwa des Kameruner Graslandes unter Njoja dartun, so finden wir den gesuchten Grund eben in der Haupteigenschaft der Primitivität, die darin besteht, daß ihre Aufmerksamkeit den bluthaften, organischen Elementen unablässig zugewendet ist und eine sehr weitgehende Sexualisierung ihrer Lebenshaltung herbeigeführt hat. In einem ganz hohen Maße gilt solche Kennzeichnung von ihren künstlerischen Schöpfungen. Ihr Stilwille schwebt zwischen dem Pole der geistigen Organisation, Komposition und dem anderen Pol der anorganischen Materialität, von beiden gleich fern. Das Prinzip der Weiterentwicklung und des Fortschreitens, der Sublimierung ist aber geistiger Artung, weil ihm allein die explosive Kraft der Beziehung zum Ideal eignet. Die Fixierung an und durch das Blut und die von ihm getragenen und geschaffenen Beziehungen unterbindet solchen Aufschwung zum Ideal. Auf der andern Seite darf man nicht übersehen, daß diesem Mangel der Vorzug der Selbstverständlichkeit gegenübersteht. Wohl ist die primitive Kunst erloschen, aber über ihrer Trümmerstätte schwebt das wehmütige Gedenken, ungetrübt von den gewaltsamen, gewalttätigen Wiedererregungsversuchen, Wiederbelebungsversuchen, an denen sich die erlöschende Kunstkraft Europas seit einem Jahrhundert vergeblich abarbeitet, — ungetrübt auch von der persönlich gebundenen Paradoxie der modernen Individualisten. So seltsam die primitiven Werke auf den ersten Blick erscheinen, sobald man nur ihren Unterschied von europäischem Machwerk erwägt, sosehr erfüllen sie sich bei längerem Betrachten mit der ganzen Fülle der gewachsenen, langsam, wie selbstverständlich wachsenden Kraft.

Der geistige Überschwang fehlt ihnen, — mit ihm aber auch das Geglitzer und Geflirre des Geistreichtums und der Affektation. Ihr Wesenszug ist Grundehrlichkeit und das Getragenwerden vom Rhythmus des Blutes. Aber freilich ist damit zugleich der Grund des Stillstandes und endgültigen Erlöschens der naturvölkischen Kunstschöpfung angegeben.

Wie sehr solche Fixierung an und durch das Blut in den wechselnden Beziehungen zwischen organischer Naturgegebenheit und Kunstform sich äußert, zeigte die Untersuchung der *Kunstentwicklung*. Denn es ergab sich, daß der Anfang der Kunst in ihrer Anwendung auf die Körpergestalt selbst bestanden hat. Nicht in einem isolierten, selbständigen Werk, sondern in der Formung menschlichen Leiblichkeit selbst erhob sich die Kunst zur gestaltenden Figuration, getrieben von einem idealisierenden Stilwillen. Wohl ist es richtig, daß schon auf dieser Stufe die Kunstform nicht bloß dazu dient, die menschliche Erscheinung, wie sie naturgegeben ist, anschmiegsam zu unterstützen, sondern daß sie vielmehr aus eigener Machtvollkommenheit dem Natur-Material aus Knochen, Fleisch und Blut eine beherrschende Form aufprägt und aufzwingt, so daß die Kunst in dieser ihrer Anwendung auf den Menschen selbst zu einer wahrhaften Neuschöpfung gelangt oder doch zu gelangen sucht. Dennoch zeigte sich überall ein ganz intimer Zusammenhang zwischen erogenen Leibzonen und bestimmten Kunst-Gebieten und zugleich die Durchkreuzung solcher gewissermaßen selbstverständlichen Beziehungen zwischen Sexualität und Kunstbezirk infolge von Verdrängungstendenzen. Die Umbildung der Gliedmaßen in vielerlei Sinn enthüllte sich als verlegte und ausgebreitete Kunstanwendung, die im Grunde den Schmuck des Phallus beabsichtigte, aber von dem verdrängenden Verbot zur Sublimierung gezwungen vor allem nach oben, zum Kopf hinauf, verlegt wurde. Ähnlich stellte sich die Vorliebe für gemästete



Frauen als eine Auswirkung des Inzest-Triebes heraus, der auf die Aneignung des Mutterleibes gerichtet, infolge der Verdrängung den Schwangerschaftsbegriff vom Mutterleib auf den ganzen Körper mit seinen Extremitäten erweitert und so von seinem eigentlichen Ziele abgedrängt und sublimiert wurde. Auch im Gebiete der Haut-Erotik zeigt sich das Verharren der auto-erotischen Tendenz in ihrer Richtung, aber zugleich ein so hohes Maß der Kunstanwendung, daß ihr Weitertreiben des Schmuckbedürfnisses aus der Bemalung und Tätowierung ein eigenes Bereich der ornamentalen Verzierung erschafft, die bei aller materiellen Abhängigkeit von der Hautoberfläche dennoch eine selbständige Sphäre der Narben, Farbumrisse und Farbflächen bedeutet.

Zu einer Ablösung des Kunsttriebes vom Körper und zu einer Verselbständigung im beharrenden Werk kommt es erst, als die „Körper-Kunst“ ihre Ausbildung erreicht hatte. Auf den drei Gebieten der Architektur, Plastik, Malerei sahen wir in dieser späteren Phase ihres Entwicklungsganges, daß die Kunstbetätigung von ganz einfachen, naturgegebenen Dingen ausgeht und zu einer immer komplizierteren Formensprache hinführt. Am Anfang oder richtiger Vor-Beginn steht jeweils eine Bildung mit ganz eindeutiger Symbolkraft des sexuellen Bezuges, während am Schluß ein anscheinend selbständiges, auf geistiger Formkraft und zivilisatorischer Beobachtung und Nutzungsbedürfnis beruhendes und von ihnen getragenes Gebilde mit kultureller und zivilisatorischer Bedeutsamkeit hervortritt. In der anfänglichen Formung zeigt sich der sexuelle Trieb am reinsten ausgeprägt. So sahen wir in der höhlenhaften Wölbung das Urbild der späteren Baulichkeiten, — im Pfahl das Urbild der plastischen Bildnerei, — in den abstrakten Gravierungen das Urbild der Malerei. In diesen symbolkräftigen Urbildern besteht der jeweilige Beitrag, den das sexuelle Element zu den ästhetischen Formgebilden beisteuert. Wir unterschieden alsdann in der weiteren

Entwicklung verschiedene Stufen einer immer komplizierteren Gestaltungsfähigkeit, welche allmählich die ursprüngliche Formation in den Hintergrund drängt und Gebilde selbständiger, anscheinend übersexueller Artung hervorbringt. Das Charakteristikum dieser Gebilde ist dennoch von stark sensualistischem Gehalt, — die naturvölkische Kunst hat sich nicht vom ursprünglichen Beginn und seinem innersten Sinn ganz loslösen können. Immerhin sind die höchstentwickelten Stufen der jeweiligen Kunstsphäre zum Teil so sehr durchgeistigt, daß nur der Blick auf die genetische Abkunft ihrer Formensprache die Wurzelung im sensuellen Element ans Licht zieht.

Halten wir die Ergebnisse unserer Untersuchung mit den Resultaten der Freudschule zusammen, so zeigt sich ein weitgehender Parallelismus zwischen dem Gehalt, wie ihn Freud im Inhalte der primitiven Vorstellungen aufgezeigt und in seiner psychologischen Genesis verständlich gemacht hat, und auf der anderen Seite der Form, wie sie, unabhängig vom Inhalte der Vorstellungen mythologischer Art, unsere Darstellung präzisiert und mit Hilfe der psychoanalytisch gesicherten Symboldeutungen zu verstehen gelehrt hat. In beiden Fällen bildet den Grundstock des sozial-religiösen, wie des formalen Aufbaues das sexuelle Element, zu welchem die Weiterentwicklung sich dann gegensätzlich und zustimmend verhält. Nur daß die Gedankengänge des Totemismus, Dämonismus usw. einen weit komplizierteren Grundriß zeigen, als z. B. die Bauten der Primitiven. Um so mehr gilt auch von den Konstruktionen der hohen Mythologie der Naturvölker das gleiche, wie von den entwickelteren Bauten der Primitiven, daß sie, wenigstens ihrer Anlage nach, schon hinüberdeuten und zum Teil schon hinübergehen in das Bereich der Mythologie als einer selbständigen Kulturmacht und daß auch hier der vergleichende und die genetische Herkunft ausspürende Blick auf die Anfänge der mythologischen Fabulierkunst hinzutreten muß, um die Verwurzelung im sexuellen Gebiet festzustellen.

Der durchgehende Parallelismus des gleichen Ursprungs des Sinns im inhalt-gehaltlichen und im formalen Gebiet, der durch die psychoanalytische Untersuchung zwanglos aufgefunden worden ist, bietet eine feste Grundlage dar, auf welcher man weiterbauen darf und muß.

Das Licht, das von hier aus in das Dunkel der urwaldhaft verwachsenen Mythenbildungen und Kunstformen der Naturvölker fällt, klärt zugleich die Neigung modernster Menschen und Künstler zur Primitivität auf. Der Expressionismus vor allem war es gewesen, der vom Widerwillen gegen die fortschreitende Mechanisierung des Geistes, mit ihrer Tendenz zum Intellektualismus und zur fixierenden Hingabe an die Außenwelt, auf das heftigste getrieben und erregt, seine schöpferischen und mitschwingenden Repräsentanten wieder in die Welt des wogenden Gefühles und der Innenwelt gewiesen hatte. Indem er der Wendung nach außen, der Extraversion, die Wendung nach innen, die Intraversion, entgegensetzte und ihr für kurze Zeit zum durchgreifenden Siege verhalf, konnte er nicht umhin, auf seinem Wege mit der Primitivität zusammenzutreffen, die ähnlich wie er von der drängenden Wucht und Stoßkraft der innersten Wesensbezirke erfüllt ist. Die ganze Skala der urtümlichen Bewußtseins- und Vorbewußtseinslagen wurde in rascher und intensiver Folge angeschlagen. Freilich ist es unverkennbar, daß die grundsätzliche Haltung nun doch eine ganz andere war, als die der originären Primitivität. Während auf der Stufe der Naturvölker es eben eine ungeheuer angespannte Naturhaftigkeit ist, die aus den Mythen und Kunstgebilden zu uns redet, haben alle Schöpfungen des Expressionismus das Vorzeichen der Geistigkeit an sich und in sich, — und zwar einer Geistigkeit, die in ihrer Reinheit gewollt und gedacht und gefühlt ist. Der Wille zum reinen Geiste hat auch programmatisch den Expressionismus vielfältig beflügelt. Zu diesem Kennzeichen der reinen Geistigkeit gesellte sich mit ebenso unverkennbarer Schärfe der



Tanzmaske der Wamakonde (Ostafrika)

Aus „Eckart von Sydow, Kunst und Religion der Naturvölker", 1926. (Mit Genehmigung des Verlags Gerhard Stalling in Oldenburg)



P. Picasso: „Maske“
(Sammlung O. Moll, Breslau)
Aus „Eckart von Sydow, Exotische Kunst — Afrika und Ozeanien“
(Mit Genehmigung des Verlags Klinkhardt & Biermann in Leipzig)

Wille zum Individualismus hinzu, — auch er ein Widerpart der naturvölkischen, auf Gemeinschaftsarbeit im Denken und Wollen basierenden Gesinnung! So ist das Ergebnis, das aus dieser Doppelheit der vergeistigten Individualistik entsprang, ein solches geworden, das sich von dem der naturvölkischen Kunstbildung weit unterschied und unterscheidet. Stellt man aber beide der Kunstgesinnung und Kunstformung, wie sie in den modernen Zeiten üblich ward, entgegen, so fallen sie beide angesichts des gemeinsamen Gegners wiederum so sehr ineinander zusammen, daß ihre innere Verwandtschaft klar wird. Diese ursprunghafte Nähe der Wesensartung zeigt sich auch dann, wenn man diejenigen Kunstwerke beiseite läßt, die gleichsam Lehngüter aus dem Bereiche der Naturvölker und ihrer Kunst darstellen, wie z. B. manche Arbeiten plastischer Art von Karl Schmidt-Rottluff usw. Selbst die Tatsache, daß die den Naturvölkern fremdeste Kunst, die der Malerei, dem Expressionismus seinen höchsten Ausdruck ermöglicht hat, darf uns nicht irre machen. Auch in ihr wirkt sich die grundsätzliche Wendung: zum Inneren des menschlichen Innenlebens zurück, sich zwangsläufig bestimmend aus. Ein vortrefflicher Kenner der modernen Bewegung hat ganz an ihrem Anfang ihr Prinzip als das des psychischen Vitalismus ausgesprochen. Vitalismus, — das bedeutet wohl die Erfüllung der Farben und Linien mit der Kraftfülle, die dem Organismus innewohnt, damit aber zugleich die Erfüllung mit der sexuellen Lebensfülle, die dem organischen Wesen zu eigen ist. Der begeisterte Beifall, der dem Expressionismus lange Zeit zuteil ward und der vielfach ein durchaus irrationales Gepräge trug, zeigte nur zu deutlich, daß er dort, wo er nicht bloß der Gegensätzlichkeit zur Mechanistik und vorhandenen Kunstgegebenheit entsprang, aus den Tiefen des sensuellen Empfindens aufstieg und vor ihrem Richterstuhl seine Rechtfertigung fand. Freilich hat es die innere Zwiespältigkeit, die in dem Formelwort

weil subjektiv emotional
nicht objektiv magisch

„psychischer Vitalismus" verborgen liegt, verschuldet, daß die expressionistische Bewegung nach verhältnismäßig kurzer Zeit versandet ist. Denn das organische Leben der sensuellen Triebe ist mit der Naturwirklichkeit auf das engste verknüpft und verbunden, ja verbündet. Der Widerwille aber, den der Expressionismus gegen das Naturhafte empfand und der sich in dem Schlagworte von der Überwindung des Naturalismus aussprach, hat ihn des notwendigen Bündnisses mit der Natur beraubt. Indem er sich oberhalb und außerhalb der Schicht des Unbewußten zu leben und zu arbeiten unterfing, mußte er der tiefsten und unerschöpflichen Kraftquelle entraten. Die Lehre, die wir aus dem Niedersturze seines Dädalusfluges entnehmen müssen, ist die Erkenntnis von der Unentbehrlichkeit des naturhaften, organischen Elementes für die Struktur jeglicher Kunst, die über die Formulierung einer kurzlebigen Generation hinaus dauernde Zielsetzungen verfolgt. In diesem Sinne erhoffen wir gerade von der Kenntnis und vom Erlebnis der naturvölkischen Kunst allmählich eine intensive Bereicherung der kommenden Kunst. Denn nicht die bloße Verneinung der Mechanik und des Intellektes, etwa im Siedlungswesen und in religionshafter Abseitigkeit, kann und darf das Ziel einer anstrebenswerten Wandlung sein, sondern die Steigerung des Sensuellen und des organischen Lebens zu solcher Höhe, daß der Wille zum Ideal einen neuen Impuls zu neuer Steigerung erhält.

nein: die Durchdringung von
mechan. + Vitalem
Körper + Geist
zur Selbstwandlung.
kein zurück z. "Idealismus"
das führt noch weiter weg vom

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Im Text

Tafeln

Kraftmäßig – Wandel Wachst. d. Lebens

REGISTER

Früher erschienene

IMAGO-BÜCHER

I) OTTO RANK, Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens. 4. vermehrte Auflage. *Geh. M. 7'—, Halbleinen M. 8'50, Halbleder M. 11'50*

Es gehört eine große Freiheit des Geistes und eine sehr schätzbare Unbefangenheit dazu, das Sexuelle offen als den Anfang und Ausgangspunkt dessen zu bezeichnen, womit abgerechnet werden muß. Otto Rank hat den Vorwurf der zynischen Brutalität, der bei solchen Dingen niemandem erspart bleibt, nicht gescheut. *(Münchner Allg. Zeitung)*

Auch unser Zeitalter hat seine Sophisten. Der in seiner verblüffenden Dialektik an Otto Weininger gemahnende Wiener Psychologe Otto Rank — ein Reineke Fuchs der Philosophie an staunenden Ränken — leitet in der Schrift „Der Künstler" überhaupt alles menschliche Leben mit seinen Kulturbestrebungen, Religion, Wissenschaft, Philosophie, Poesie samt den anderen Künsten aus dem geschlechtlichen Urzustand und dessen allmählicher Entwicklung ab. *(Der Bund)*

Das Studium dieser geistreichen Schrift kann sehr empfohlen werden. *(Zeitschrift für Religionspsychologie)*

II) N. OSSIPOW, Tolstois Kindheitserinnerungen. Ein Beitrag zu Freuds Libidotheorie. *Geh. M. 6'—, Halbleinen M. 7'50, Halbleder M. 10'—*

Die Arbeit hält sich nicht streng an die Freudsche Doktrin, sondern versucht, in der Richtung Freudscher Gedankengänge zu neuen grundsätzlichen Aufstellungen zu gelangen . . . Er beherrscht das Material und wirft stellenweise Schlaglichter von überraschender Wirkung auf Leben und Werk des seltsam gespaltenen Genies . . . Besonders die Abschnitte über den Narzißmus und die kindliche Amnesie sind wertvoll und anregend. *(Zentralblatt f. d. ges. Neurologie u. Psychiatrie)*

Die Schrift Ossipows ist eine vollständige Darstellung der Freudschen Entwicklungslehre von der Zeugung ab am Beispiel Tolstois und findet als seinen Hauptcharakterzug den Narzißmus, d. h. die Liebe zu sich selbst als körperlich geistigem Wesen. *(Sozialistische Monatshefte)*

III) THEODOR REIK, Der eigene und der fremde Gott. Zur Psychoanalyse der religiösen Entwicklung. *Geh. M. 8'50, Halbleinen M. 10'—, Halbleder M. 13'—*

Der tiefblickendste und scharfsinnigste Religionspsychologe unserer Zeit . . . *(Schulreform, Bern)*

Ein geistreiches Buch . . . Einer der hellsten Köpfe unter den Psychoanalytikern. *(Alfred Döblin* in der *Vossischen Zeitung)*

Gut ist die Analyse des Fanatismus . . . Man wird eine Methode, die so tiefe Sachverhalte aufdecken kann, nicht a limine ablehnen. *(Prof. Titius* in der *Theologischen Literaturzeitung)*

Das Buch ist unmittelbar erschütternd. Es versäume niemand, dem psychologischen Zusammenhang zwischen Christus und Judas Ischarioth unter Reiks sachkundiger Führung nachzusinnen. Der erste Eindruck mag leicht ähnlich erschreckend wirken, wie die Begegnung mit dem Hüter der Schwelle; allein auch hier wird sich der Schreck, vom Richtigen richtig erlebt, als heilsam erweisen. *(Graf Hermann Keyserling* im *Weg zur Vollendung)*

IV) JOLAN NEUFELD, Dostojewski. Skizze zu seiner Psychoanalyse.

Geh. M. 3·—, Halbleinen M. 4·50, Halbleder M. 7·—

Wer sich von der Behauptung beunruhigt fühlt, daß Dostojewski ein Chaotiker gewesen sei, der alle Sympathien auf die Verbrecher gelegt habe, dem sei dieses Buch empfohlen . . . Diese ruhigen Untersuchungen, die dem Dichter und Menschen rein analysierend nahezukommen suchen, heben aus ihm allgemeine, typische Züge heraus und lehren ihn menschlich verstehen. Dieses Verstehen aber birgt in sich zugleich das Vorbeugemittel gegen die suggestive Einflußgewalt, die von den Schöpfungen des russischen Dichters ausgeht. Die kühle Luft zerlegender Wissenschaft nimmt den Gestalten das Bezwingende ... Wir wissen um den Mechanismus dieser Welt, und sie wird uns nicht mehr zu willenlosen, blinden Verführten machen können. *(Deutsche Allgemeine Zeitung)*

Der ernste, etwas analytisch orientierte Leser wird die flüssige und beredte Dostojewski-Skizze in einem Zuge durchlesen und ohne Widerspruch. *(Neue Zürcher Zeitung)*

V) HANNS SACHS, Gemeinsame Tagträume. *Geh. M. 6·—, Halbleinen M. 7·50, Halbleder M. 10·—*

Als die Psychoanalyse auf die entscheidende Bedeutung der Tagträume für den Lebensweg und die Liebeswahl des einzelnen hinwies, traf sie mit einer längst gangbaren Überzeugung zusammen, daß nämlich die Tagträume die Vorstufe seien, von der aus sich in begnadetem Sonderfalle der Aufstieg zum Kunstwerk vollziehe. Sachs untersucht nun, wie sich der Tagtraum zum Kunstwerk verwandelt, wobei er besonders den Fall ins Auge faßt, wenn zwei irgendwie Gleichgerichtete sich zusammentun, um gemeinsam einen Tagtraum auszuführen, der dann eine Zeitlang beiden den eigenen, allein geführten Tagtraum ersetzt. Sachs behandelt auch die Frage, wodurch sich der Dichter vom Neurotiker, vom Verbrecher, vom Führer der Masse unterscheidet. Er weist auf den Zusammenhang zwischen dem nach Entlastung lechzenden Schuldbewußtsein und dem zur Verschiebung auf das Werk bereiten Narzißmus hin. Auch die formal-ästhetischen Elemente, die der künstlerischen Form, haben den Endzweck, hinter der Fassade einer vorläufigen Lustprämie, der Vorlust, unbemerkt und straflos die aus dem Unbewußten stammende Lust zu genießen. Besonders analysiert er dann zwei Kunstwerke, die Anzeichen einer Produktionshemmung im Leben ihrer Schöpfer darstellen: Schillers „Geisterseher“ und Shakespeares „Sturm“. Die Psychoanalyse entwickelt sich „nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten“; aus der Erforschung der Störungen erwachsen, die der unvollkommenen Bewältigung unbewußter Wünsche ihr Dasein verdanken, vermag sie sich den Problemen der künstlerischen Schöpfung auch am besten von der Seite der Hemmungen her zu nähern. Abgründe öffnen sich bei Shakespeare und bei Schiller, die das Schaffen überspannen und verdecken konnte, solange es ungehemmt dem Lichte zustrebte.

VI) GUSTAV HANS GRABER, Die Ambivalenz des Kindes.

Geh. M. 3·50, Halbleinen M. 5·—, Halbleder M. 7·—

Inhalt: Der Begriff der Ambivalenz; bei Bleuler; bei Freud. Das Wesen der Ambivalenz. Ambivalenzbildung. Hereditäres und Akzidentelles. Der Urhaß. Bindungen ans Ich. Der Geschlechtsunterschied. Das Lustverbot. Symbolisierung. Tierphobien. Aufhebung der Ambivalenz und Regression. Ausblick.

Besonders fruchtbar. Bringt neues individuelles Material von Kindern selbst. Lesenswerter systematischer Versuch. *(Zeitschr. f. Sexualwissenschaft)*

Wichtige Fingerzeige zur Kindererziehung. *(Berner Woche)*

Jeder, der mit Kindern zu tun hat, wird diese Arbeit mit Gewinn lesen. *(Prof. Schneider, Riga in der Schulreform)*

VII) IMRE HERMANN, Psychoanalyse und Logik. Individuell-logische Untersuchungen aus der psychoanalytischen Praxis. *Geh. M. 3'50, Halbleinen M. 5'—, Halbleder M. 7'—*

Hermann untersucht mit Hilfe der Psychoanalyse das „logische Denken", wobei er besonders den Denkmechanismus der Neurotiker zum Verständnis heranzieht. Z. B. erörtert er an Hand des Einfallmaterials einer Patientin (die sich in der Liebe immer das Vorhandensein einer Konkurrentin vorstellen mußte) den „Dualschritt", dessen Auftreten er mit Beispielen aus der Kinderpsychologie, Ethnologie und Kulturgeschichte belegt. In Zurückführung der Denkschritte ins Biologische wird deren Verhältnis zur Trieblehre verfolgt. Das Evidenzgefühl wird aus den Beziehungen der Ich-, bezw. Liebesideale verfolgt. In der psychoanalytischen Behandlung der individuellen Logik sieht Hermann eine der Grundlagen der Charakterologie.

Ein origineller und verdienstvoller Versuch, die Brücke von der Psychoanalyse zur Schulpsychologie und Philosophie zu zimmern. *(Imago)*

VIII) ALFRED WINTERSTEIN, Der Ursprung der Tragödie. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters. *Geh. M. 8'50, Halbleinen M. 9'50, Halbleder M. 12'50*

Es wird der Versuch unternommen, einen im Gebiete des alten Thrakiens beobachteten Karnevalsbrauch aus einer antiken ländlichen Dionysosfeier herzuleiten, die die Keimzelle des attischen Dionysosdramas gebildet haben dürfte. Anderseits wird das moderne Maskenspiel in die weit verbreitete Gattung der Frühlingsfeste des „Vegetationsdämons" eingereiht und an reichem Material deren Verwandtschaft mit den Knabenweihen der Wilden nachgewiesen. Auch der Anteil des Toten- und Heroenkultes an der Entstehung der Tragödie wird gewürdigt und sein Niederschlag im ausgebildeten Drama des näheren festgestellt. Anschließend wird die Bedeutung des Wortes Tragödie — Bocksgesang erläutert. Die historische Entwicklung der attischen Tragödie und die Entstehung des mittelalterlichen Dramas aus der kirchlichen Liturgie bilden den Gegenstand der späteren durch Betrachtungen über den tragischen Helden, den Chor, den Schauspieler und den Zuschauer ergänzten Ausführungen. An einem Beispiel aus einem völlig entlegenen Kulturkreise — an einem Tanzschauspiel der Indianer in Guatemala in vorkolumbischer Zeit — wird schließlich gezeigt, daß auch hier der ewige Konflikt zwischen Vater und Sohn das tiefste Motiv für die Schöpfung des Dramas darstellt. — Fortan wird man bei der Betrachtung der griechischen Tragödie stets jenen feinen Schauer empfinden, der uns beim Anblick eines Geistesgewaltigen befällt, in dessen Zügen wir die Spuren seiner bäuerlich-dumpfen Ahnen wieder entdecken. Umgekehrt wird uns ein ähnliches Gefühl beschleichen, wenn uns in rohen volkstümlichen Bräuchen verkümmerte Reste eines hoch entwickelten Kultes entgegentreten.

IX) ERWIN KOHN, Lassalle – der Führer. *Geh. M. 4'—, Ganzleinen M. 6'—*

Inhalt: I) Die psychologische Entstehung des Führers. — II) Die psychologische Technik der Führung bei Lassalle. — III) Das Liebesschicksal Lassalles. — IV) Die psychische Struktur des Führertums bei Lassalle. Die Nachfolge Lassalles und das Ende seiner Organisation.

Aus der Fülle des Materials und der überall durchblitzenden Helle entsteht ein geistiges Bild des einstigen Arbeiterführers, das in seiner Zwingkraft beinahe schmerzt. Ausgezeichnet das Kapitel über die psychische Struktur des Führertums bei Lassalle, der aus dem seine Erfolge erklärenden Narzißmus herauswuchs und mit den Jahren immer mehr den Cäsarismus an sich emporkommen ließ . . . Interessant die Gegenüberstellung der ganz wesensverschiedenen Führer Marx und Lassalle. *(Volksrecht, Zürich)*

IV

Zur Psychopathologie des Alltagslebens / Das Interesse an der Psychoanalyse / Über Psychoanalyse (Fünf Vorlesungen an der Clark University in Worcester Mass.) Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung

V

Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (I. Die sexuellen Abirrungen — II. Die infantile Sexualität — III. Die Umgestaltungen der Pubertät — Zusammenfassung) / Arbeiten zum Sexualleben und zur Neurosenlehre (Meine Ansichten über die Rolle der Sexualität in der Ätiologie der Neurosen — Zur sexuellen Aufklärung der Kinder — Die „kulturelle" Sexualmoral und die Nervosität — Über infantile Sexualtheorien — Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens: Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne. Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens. Das Tabu der Virginität — Die infantile Genitalorganisation — Zwei Kinderlügen — Gedankenassoziation eines vierjährigen Kindes — Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität — Über den hysterischen Anfall — Charakter und Analerotik — Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik — Die Disposition zur Zwangsneurose — Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia — Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung — Eine Beziehung zwischen einem Symbol und einem Symptom — Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität — „Ein Kind wird geschlagen" — Das ökonomische Problem des Masochismus — Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität — Über neurotische Erkrankungstypen — Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens — Neurose und Psychose — Der Untergang des Ödipuskomplexes) / Metapsychologie (Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse — Triebe und Triebschicksale — Die Verdrängung — Das Unbewußte — Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre — Trauer und Melancholie)

VI

Zur Technik (Die Freudsche psychoanalytische Methode — Über Psychotherapie — Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie — Über „wilde" Psychoanalyse — Die Handhabung der Traumdeutung in der Psychoanalyse — Zur Dynamik der Übertragung — Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung — Über fausse reconnaissance [„déjà raconté"] während der psychoanalytischen Arbeit — Zur Einleitung der Behandlung — Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten — Bemerkungen über die Übertragungsliebe — Wege der psychoanalytischen Therapie — Zur Vorgeschichte der analytischen Technik) / Zur Einführung des Narzißmus / Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es / Anhang (Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose — Notiz über den „Wunderblock")

VII

Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse

VIII

Krankengeschichten (Bruchstück einer Hysterieanalyse — Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben — Über einen Fall von Zwangsneurose — Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia — Aus der Geschichte einer infantilen Neurose)

IX

Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten / Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva" / Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci

X

Totem und Tabu / Arbeiten zur Anwendung der Psychoanalyse (Tatbestandsdiagnostik und Psychoanalyse — Zwangshandlungen und Religionsübungen — Über den Gegensinn der Urworte — Der Dichter und das Phantasieren — Mythologische Parallele zu einer plastischen Zwangsvorstellung — Das Motiv der Kästchenwahl — Der Moses des Michelangelo — Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit: Die Ausnahmen. Die am Erfolge scheitern. Die Verbrecher aus Schuldbewußtsein — Zeitgemäßes über Krieg und Tod — Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse — Eine Kindheitserinnerung aus „Dichtung und Wahrheit" — Das Unheimliche — Eine Teufelsneurose im XVII. Jahrhundert)

XI *(befindet sich im Druck)*

Schriften aus den Jahren 1924–1926 (Die Verneinung — Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds — Hemmung, Symptom und Angst — „Selbstdarstellung" — Die Psychoanalyse — „Psychoanalyse" und „Libidotheorie" — Die Widerstände gegen die Psychoanalyse) / **Geleitworte zu fremden Werken / Gedenkartikel** (S. Ferenczi, zum 50. Geburtstag — An Romain Rolland, zum 60. Geburtstag — J. J. Putnam † — Viktor Tausk † — Anton v. Freund † — Josef Breuer † — Karl Abraham †) / **Vermischte Schriften** (Zur Psychologie des Gymnasiasten — Vergänglichkeit — Meine Stellung zum Judentum — To the opening of the Hebrew University — Beispiele aus der Praxis und sonstige kurze Mitteilungen) / **Bibliographie 1877–1926 / Register zu Bd. I–XI / Inhaltsverzeichnis zu Bd. I–XI**

OW / PRIMITIVE KUNST UND PSYCHOANALYSE

Sydow / Primitive Kunst u. Psychoanalyse

Eckart v. Sydow

Primitive Kunst und Psychoanalyse

IMAGO-BÜCHER / X